美學概論目錄

第五章　美底內容

第六章　美底感情

美學概論

第一章　美和美學

一、美底要求

愛眞好善如果可以說是出於人類本性的要求，嗜美便也同樣地可說是出於人性。我們暫且不提夕陽晨曦，也不說春花秋月，單講人人必需的衣食住。衣食住算是最要切合實用的，美不美並不是第一等問題。但我們在這些不以美不美爲第一等問題的東西上，美也就實際地不曾忘懷。

如一塊餻餅，一枝捲烟，本來是觸口便化入手便燃的東西，但仍染色描金地要它們美觀。衣服更其不必說，不但嗜美的種族的女子很有興趣關心美醜，即粗枝大葉的我們男子也一樣地不免論短評長。還有住宅，雖然有人說山不在高，水不在深；其實陋室總是無可奈何了纔住的。所以我們知道，實用底要求固然迫切，美底要求也並不可忽視。有時甚至爲了美而不顧實用；如西方底女子在嚴冬中袒胸露臂地行走，她們自然也是怕冷的，然而爲了美觀，還是那樣。而我們故鄉也有「若要俏，凍得格格叫」的俗語，這就明明說着嗜美有時勝過要求實用了。

而且這也不止號稱文明的人類如此。據考古學者們底研究，便是極蒙昧的野蠻民族，在他們底武器等類上面，也就有着程度相當的妝飾。所

謂文身，雖然別有淵源；一面便也爲要妝飾。正如中國前輩女子底纏脚一樣。而且有些文身者底喫苦也正和鏡花緣小說裏所描寫的纏脚之苦相像。例如用劃痕和彫紋的便是了。劃痕大抵用火石、蚌殼或原始小刀，把皮膚或肌肉，在種種部位上劃破了，隨後用顏色滲進去，使皮膚浮出條條的瘢痕。有些澳洲土人，甚至在新傷時便用色土塡進去，使瘢痕擴大起來。那種痛苦，定然難當。我們看了這等忍苦熬痛而求美觀的事，自然不免覺得好笑。好笑也是眞的；但從一面看來，人類底所以爲人類卻也便在此等處。他們底嗜美正如愛眞好善一般地意志堅强，力求貫澈；便犧牲了實用，便賠貼了痛苦也毫不吝惜；事情雖然至愚極蠢，那精神卻正是人類的。此等的人類性在孩兒時候便已顯露。孩兒底喜懽光亮的物品，鮮豔的色彩，

便是其例。

因此我們也正可說人類底嗜美也未始不是出於天性，美底要求也未嘗不極深切。只這美感也有高下和進化，不免隨着時代不同，環境不同而有歧異就是了。

二、美底種類

現在就將美、的事、物、底種類和美、底種類，略加解釋。

分別它們底種類，自然有種種的方法。第一，可從人、爲、和自、然、底區別上，分爲自、然、美、和人、爲、美兩種。所謂自然美，就是自然界底事物及現象底

美；要分時還可細分作日月星辰，雨露霜雪，山川巖石，樹木花草，鳥獸蟲魚等五種。 日出月沒，星光晨曦，是天體底美；春雨秋霜，荷露松雪，是天時氣候底美；雲和虹等，自可歸入其中。 山川巖石，是無生物界底美；樹木花草，是植物界底美；鳥獸蟲魚，是動物界底美。 總之，宇宙間一切未經人爲的美觀，都是自然美；若要細分，實無限際。 現在總稱之曰自然美。

但人類底身體，和其餘的自然比較起來，似有特殊的美。 這雖是以人類爲中心的話；然人體底美，雖是一個小小的形體，確能優勝於偉大的自然。所以不妨將人體美特別提出，作爲一種，以對待自然美和人爲美。

人爲美，是自然美底對照，是人造物體和人爲現象底美。 人造物體，非常地多，自不能一一地舉出；但我們可以把它分作藝術美、和狹義的人爲美、

兩種。藝術雖然也是人類底製作，可以歸入人爲美中；但因爲含有特殊的性質，仍可從人爲美中特提出來，以與狹義的人爲美相對。

第二，就空間和時間上看起來，又可分作空間美、和時間美、還有空間時間的混合美。自然的物體和自然的現象，多是占有空間的，所以多數都屬於空間美。但溪流和松濤等，却是時間美。人造物體雖也多是占有空間的，但人爲現象，却是占有時間的多，故又多屬於時間美。至於藝術方面的音樂，那就全然屬於時間美的了。但在自然方面，如看溪流底美觀，而又聽它底水聲；在藝術方面，如看演劇跳舞等，我們所經驗的却是空間時間底混合美。空間美裏面，還可分作平面美和立體美兩種；就藝術方面說，繪畫便是平面美，彫刻便是立體美。

美。

第三，從動和靜、上說來，又可分為靜美、和動美。靜美就是靜止狀態的美。像自然方面無風時的花卉草木，藝術方面的繪畫彫刻，都屬於靜美。動美和靜美相反，是活動狀態的美。像自然方面的波濤風雨等，藝術方面的音樂戲劇等，都屬此種。還有同一事物，有時是靜美，有時是動美的：譬如海棠靜定時是靜美；迎風搖曳時又就是動美了。

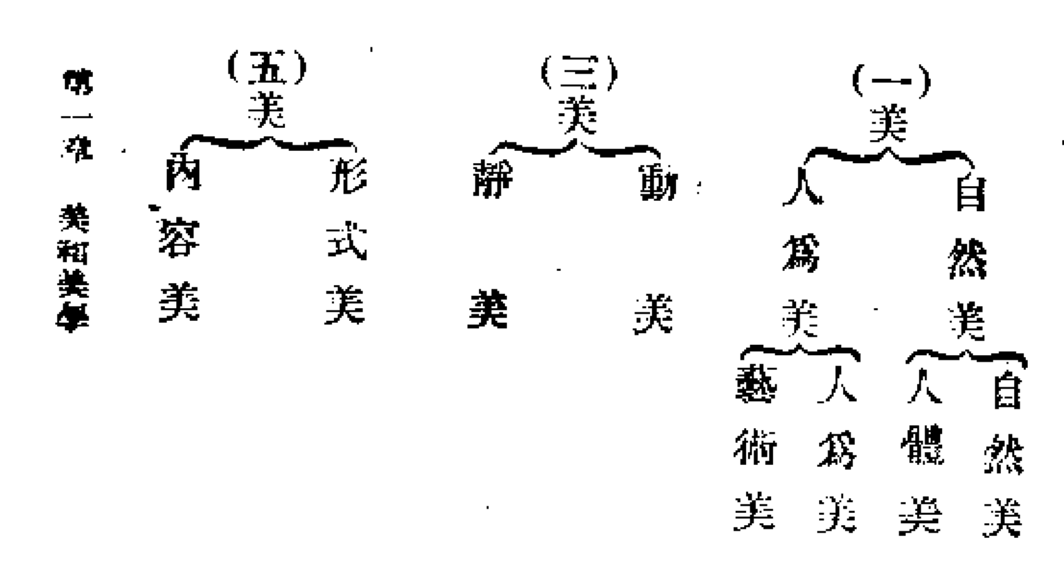
第四，從感覺方面說來，又可分作視覺美、聽覺美、味覺美、嗅覺美、觸覺美，和其他種種感覺美。這都是依了感覺底種類而分的。視覺美裏面，包含形、底美、和色、底美。這與前面所說的空間美相當。聽覺美，是音底美，相當於前面所說的時間美。味覺美，就是舌嘗的鮮味；嗅覺美就是鼻嗅的芳香。對於這味覺美，嗅覺美，雖然還有議論，因為後面還有說到的機會，現在暫

且把它們當作兩種快感，在至少能夠幫助美感底一點上，假定地把它們當作味覺美，齅覺美。　其他種種感覺底美，也放在後面說明。

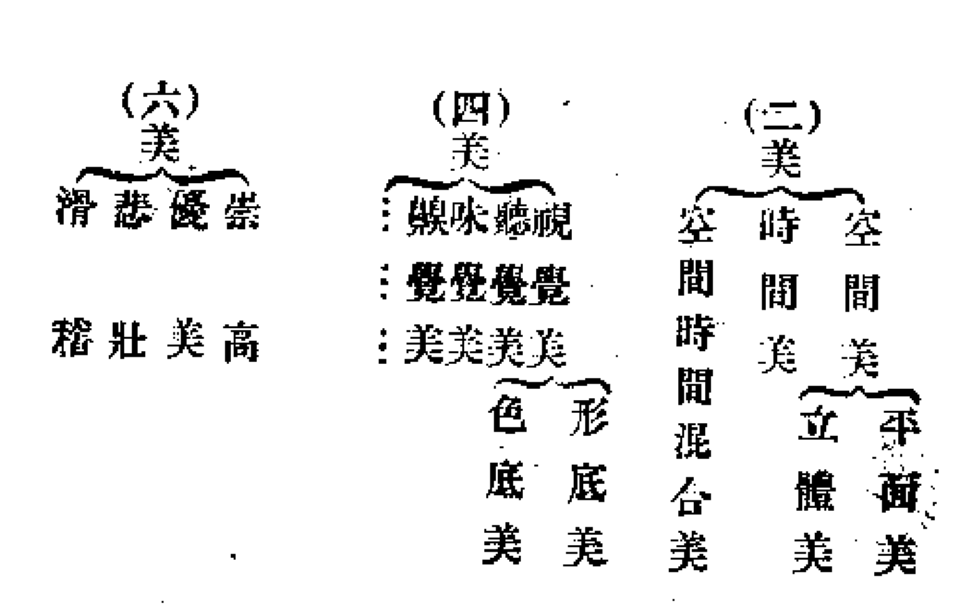
第五，從形式、和內容上看，又可分作形式、美和內、容美。　這是一個重要的區別，後面當再詳細地說明。　例如形體上的均衡不均衡，色彩上的調和不調和等，都是屬於形式美；但像描寫慈愛的圖畫，表現別離的彫刻中的那「慈愛的心」「離別的情」等等，却是內容美。

第六，從美的情趣上說起來，又可以分作崇高、優美、悲壯、滑稽等許多種類的美，這也當在後面細說。

除了以上六種分類之外，說不定還有別種的分類，但主要的分類法，實已揭盡了。　現在再把它們簡單地記起來：



(一)
美
自然美
人爲美
自然美
人體美
人爲美
藝術美
(三)
美
動美
靜美
(五)
美
形式美
內容美



(二)
美
空間美
時間美
空間時間混合美
平面美
立體美
(四)
美
視覺美
聽覺美
味覺美
嗅覺美
形底美
色底美
(六)
美
崇高
優美
悲壯
滑稽

爲求容易瞭解起見，現在就把人類當作主體，再來說明一回。人類底身體，是人體美。人類底製作，若是藝術就是藝術美，若是藝術以外的人爲品，就是人爲美。又，眞的人體，是空間美，（空間的立體美）描畫的人體，也是空間美，（却是空間的平面美；）彫刻的人體，也是空間美，（又是空間的立體美）。人底彈琴唱歌是時間美；跳舞却是空間時間的混合美。睡的時候，是靜美；醒來運動的時候，是動美。又看圖畫的時候感到視覺美；聽音樂的時候，感到聽覺美；觸天鵝絨的時候，感到觸覺美；嘗美味齅好香的時候，感到味覺齅覺美。把人體恰好地描寫出來，是形式美；表現出喜怒哀樂等情，是內容美。勇猛精進，大概是崇高；輕快和柔，大概是優美。出死入生的，是悲壯；縮頭縮腦的，是滑稽。美的事物底種類，和美底種類，大約如此。

三、美學底問題對象及研究方法

世界之中旣有這麼多種類的美及美的事物，所謂「美是什麼」或「美底本質是甚麼」自然是一個須得研究的問題。而且自然固然是美的，人體固然又是美的，藝術亦是美的；但總不能說那自然人體藝術就是「美」。自然人體藝術無論怎樣的美，自然人體藝術究竟不是美底自身。所以「自然人體藝術怎樣纔美」的一個問題，又是應得攷究的。而這所謂「美是什麼」和「美的事物怎樣纔美」的兩個問題卻便是關於美的兩個大問題。因爲有這樣兩個問題須得解決，所以就有了稱爲「美學」的一

種學問，招致了古往今來的許多學者在研究它。

「美是什麼」這個問題和「眞是什麼」，「善是什麼」，「世界是什麼」，「人生是什麼」等種種問題相類似，抽象地處理起來，原是哲學上的事。哲學上，是把所謂美的這東西抽象了，和眞、善等一樣地處理的。但從「怎樣纔美」的問題下手時，美却不是甚麼抽象的，只是自然人體藝術上具體的東西。我們研究美時也正不必海闊天空地懸想，只要擒住了自然人體藝術來研究，也便可以了。故與其說它是哲學上的問題，倒還不如說它是說明科學底對象。

而美在自然人體藝術上具體地顯現的時候，能夠感覺到這美，意識這美的，原是我們人類，是我們人類底感官和神經；換一句話說，就是人底心。

故我們一面研究美的自然人體藝術，一面還不能不研究感到那自然人體藝術等類之美的心。而研究這心的便是心理學。心理學也是一種說明科學。所以關於「怎樣纔美」的一個問題，無論我們研究自然人體藝術一方面，或研究能感到自然人體藝術等美的人心一方面，都是屬於說明科學的。

照上面所說，關於美的學問——即美學——底對象，共有(一)美，(二)自然人體藝術，(三)美感美意識等三方面，大概已經可以明白了。在這三方面中，古來或因時代的風尚，或隨學者底趣味，取作美學底主對象的方面，每每不相同。從其大體說來，古代大抵偏於哲學的研究；近世盛行的，是科學的研究，尤其是心理學的研究。哲學研究底對象偏於「美」，心理學的研究，則以美感美意識及藝術爲對象。

在自然人體和其他種種美的事物中，何以把美術特提出來作爲美學底主對象呢？ 這並不止爲了藝術底質和量，都比別種事物特別的可觀。却是爲了自然和人體，也都是藝術底題材，也都被包含在藝術裏面的。 像詩歌可以吟詠自然，繪畫可以描寫自然，彫刻可以表現人體，其餘無論何種事物，就是「眞」和「善」，也都可以用作藝術底內容，差不多沒有一事物，不可以納於藝術之中的。 並且藝術除了美之外，有時還含有美底反面的「醜」。 簡直包含着美底正反兩面的現象。 因這緣故，所以以藝術爲對象的事，就越發地盛行起來。 現在甚至已有專於研究藝術一方面的所謂「藝術學」出來，和「美學」並立了。 但這概論，却擬以藝術爲主，而又不丟開自然和人體等副對象。 這因爲我們底美感，美意識，決不單運行在藝術上，

面，對於其餘美的事物也是常有美感，美意識活動着的。倘因藝術有特殊的質量的緣故，便只把藝術特提，而捨却其他，那便反乎實際的生活了。

美學底主對象，假定是藝術；藝術也還可以分爲兩方面，就是製作、和鑒賞。這製作和鑒賞，無論在藝術學上，在美學上，都是重要的問題。但製作是發表，鑒賞是受納。一出一入原本都是美感美意識；只差以發表爲主者，是藝術家；以受納爲主者，是鑒賞家。藝術家比較地是少數；鑒賞家專門的雖然也不多，但一般的人大概都是屬於鑒賞一面的。所以鑒賞方面底說明，更其重要。

製作和鑒賞，大抵都是個人所能做，但製作方面常有多數人共同合作的作品。就是個人底製作，要想離開時代底背景，時代底潮流，和國民性等

等，也是困難萬分的事。　再從鑑賞方面說，作鑑賞雖然是個人的事；而所以那樣鑑賞也還是與羣衆意趣，社會環境有關的。　所以無論製作或鑑賞都沒有能夠離開社會而成立的道理。　所以美學或藝術學裏，也就須有所謂社會學的研究。　而且從美術底起源、發達、效果等諸點上看，也是和社會很有關係的。　所以除了心理學的研究之外，社會學的研究也是很重要。　加上前面所說的哲學的研究和心理學的研究，總算是研究美學的三大方面的工夫。

本書雖想把心理學的一方面，當作主體；但因爲要不拘泥於一面，有時也觸及社會學的研究之類的方面。　所以把「美」「藝術」「自然」「美感」「美意識」等，一概取作美學底對象。

第二章　美意識概說

一、美意識之客觀的方面

在分析美的諸經驗之前，當先將構成美意識的諸要素，概括地說一說。我們底美意識，大抵也可以分為客觀的與主觀的，或稱知識的與情意的兩方面。從客觀的或知識的一方面說，美意識可以說都是具象的而又直觀的。無論對象為藝術品為自然底自身，凡可以稱為美的，總之都是具有具體的直觀的性質，而非抽象的概念的東西。若是雜入斷定，推理等等太抽象的要素時，便簡直成了學問，不復是美意識了；而學問如若裝作很具

象的形相，也就成了可以列入美意識裏面的東西，而不復是一般的學問。所以美意識在客觀的方面的特色，可以說是在有具象性和直觀性。

因此凡可以稱爲美的，必爲所意識的許多對象中可以成爲我們感覺底對象的那一部分的東西。不是山川草木人物風景等自然，便是繪畫、建築、雕刻、音樂、文學等人爲藝術。全部都以感覺爲其所緣，而無甚麼抽象的東西。

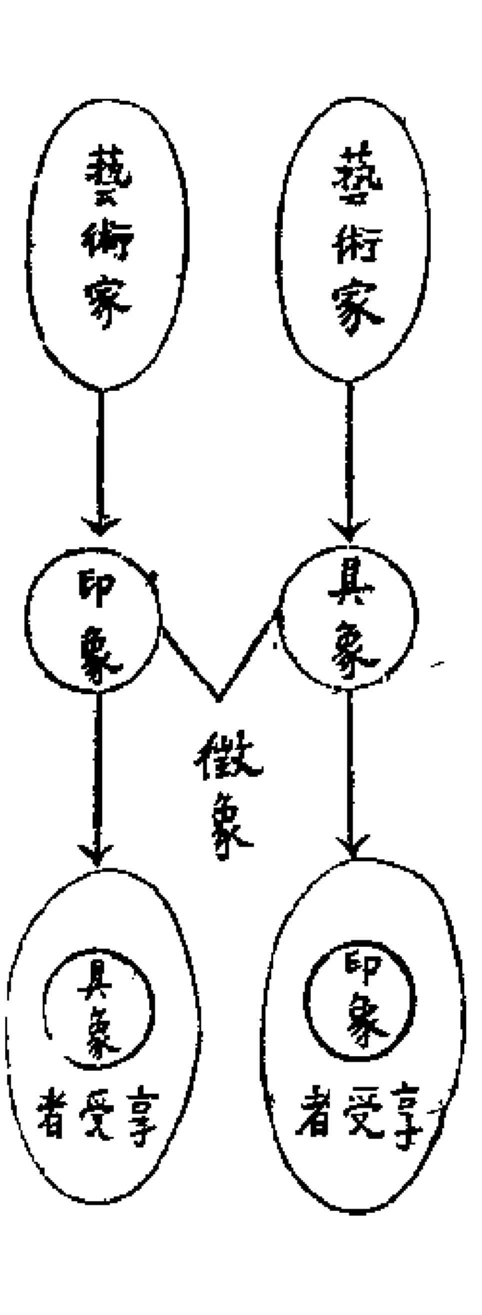
通常用「美」字的，仿佛有「價廉物美」「美意可感」等詞句。普通言談，原也可以不拘；但與美學上普通所用的「美」字底意義，實不相合。在美學或美意識上所以爲美的，它決不是甚麼「美意可感」底「美」，更不是「價廉物美」底「美」。第一，它就須有具象性和直觀性。倘如某種的美學書籍，叫具這具象性和直觀性的可感覺的對象爲「物象」時，則所謂美者，乃正

是僅僅限於所謂物象的對象中纔有的一種性狀。所謂美意，除非也竟憑藉了容貌，或是姿態，或是言語動作等，表現出來也以感覺爲其所緣了，不得成爲美的對象。

但在實際上，却又不是任何的美意識上都具有同樣性質又同樣程度的具象性和直觀性。這兩種性質在美意識中，固然不免隨着種種的情狀而有種種程度上的差異，却也簡直不免隨着種種的情形而有多少性質上的差異。如在藝術的諸形式中，文藝等頗露骨地顯出思想或概念來的，具象性或直觀性就不免程度上比較地淺薄。所以文藝在此點上是頗占有特殊的位置的。倘把具象與直觀兩性底意義，限得太偏狹時，便差不多把文藝也除外了。又從感覺底種類上說，在美的領略上最重要的自然是視

聽兩種感覺；但這兩種感覺所分任的空間美和時間美底意識上所有的具象性和直觀性，也頗不能不認它爲有多少性質上的不同的。因爲略有性質上的不同，所以就藝術而論的時候，就曾有人（如有島武郞）把藝術分爲具象藝術與印象藝術兩種。以爲一如繪畫，如雕刻，如建築，如演劇或跳舞，概屬於具象藝術。因爲藝術家底創作的衝動，已經具體化在徵象之中，即它已經取了一種具體的形象而顯現了。藝術家底內部生命總算已經翻成具體的形式。藝術底享受者並不能直接地與藝術家底內部生命相接觸。都須先與具象的徵象接觸了；通過了它，方纔能夠領略到潛藏其中的藝術家底內部生活的。但音樂、詩歌、戲劇、小說等，却都不曾在徵象的東西上有過强擴的具象化，所以藝術家底內部生命，就比較地可以直接地與

鑒賞者底內部生命相會通，鑒賞者可以從那藝術受到較之前面一種情狀更加直接的印象。　鑒賞者並且可以從那印象在自己底心中創出了一個具體的形象。　借圖表出當如次：



這都是因爲所用的爲具象的徵象或印象的徵象而生的自然的區別」云云（見生活與文學第三章論文學在藝術中的位置）。　這便是將具象性

和直觀性略有性質底不同的一點，充分地注意着說的。總之，美意識在其客觀的一方面實以有具象性和直觀性爲其特色；而這兩種性質在美的各境界中實際是頗不免有着程度厚薄等的差異的。

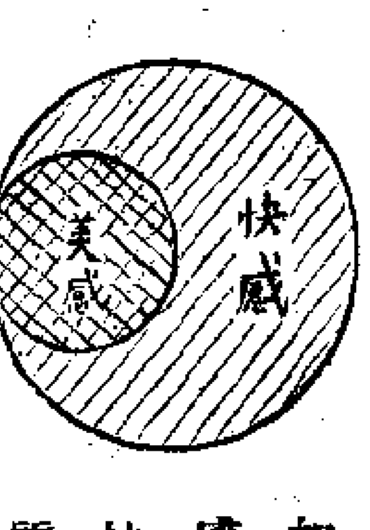
二、美意識之主觀的方面

至從主觀的方面看來，美意識又可以說是靜觀的而又愉悅的。靜觀性也稱「無關心性」，爲一般人口頭常說的術語之一。內容即是指我們作美的觀照時能夠純然爲觀照而觀照，更無其他實際的關心的一種境界而言。例如看見畫着蘋果，並不作想拏來吃的思想。就是看見實在的蘋

果，倘若純然以美的態度相對時，也只是感着蘋果底美妙，而不作想拿來吃等等實際的想頭。 如此超絕實際的欲望的境界，就是一般人所說的美意識底靜觀性，或無關心性。 這種性質，從康德以來，普通都以它爲美意識之主觀的方面卽情意的方面底特性之一。

情意方面的美意識底第二特性，當可算到它底愉悅性，卽普通所謂快感的一種性質。 美意識底富有快感，爲任何人所不能否定。 故美學者中如馬沙爾 (Marshall) 散達雅那 (Santayana) 等，差不多都因爲特別看中了這一點，就都取了所謂快樂說的見地以說明美意識底本質。 他們都以美感爲無非是一種快感。 這原本從十八世紀英國經驗派的哲學者休謨 (Hume) 便已經如此說。 但照普通的見解，却並不能將所有的快感，

都視爲美感。因爲美感與快感關係，當如下圖：



如飲食的快感，成功的快感等，雖是快感，却不是美感的事例，也是有的。所以美感，乃是一種特殊的快感。必於單純的快感之外，另外有了一種的性質或一種的條件而後可以稱爲美感。而美學者在這條件上見解却頗不相同，所以近世的美學上有所謂無私的快感說，遊戲的快感說，永續的快感說，遊離的快感說等紛紜的快樂說。主張無私的快感說者，如上文已經說及的康德，以美感爲是與我們底衣食住等功利全然無關的，即所謂無關心的，又即所謂無私的快感。而那所謂遊戲的快感說，雖與上述的無私的快感說不無血脈相通的地方；却又以美感爲不外從

遊戲的本能而生的東西，是一種與實際生活無關係，即所謂消費了餘裕的生活力的快感。 在德意志如詩人席勒爾（Schiller），在英吉利如哲學者赫拔忒·斯賓塞（Spencer）等都曾主張這一說。 但如在我們中國已經有人介紹過，上文也曾經說及過的英國美學者馬沙爾，則又唱所謂永續的快感說。 以爲一切的快感雖然都得稱美爲的印象，却不能即稱爲美。 例如瞬間的，一時的，即景的快感，便都只是美的印象，而非可以稱爲美的。 要它成爲美，還得經過了美的判斷底一境。 即當初的快感在以後回顧時也還持續着當初的快感時，纔得稱它爲美。 凡可稱爲美感的都不外乎是有這永續性質的一種快感。 而以前在美國的散達雅那氏，又曾在他底美識論（"The Sense of Beauty"）中，唱可以稱爲游離的快感說的東西。 他

以爲快感黏着在自己底心中時是斷乎不得稱它爲美感的；必得客觀化了，即快感從己身上游離了，儼如長廣色香等一樣，附着於對象，可以看作對象底性質時，方纔可稱爲美感。即又以游離（Projection）爲美感底主要條件。像這樣，在快樂說底自身中便已內容複雜，未曾有一致的傾向。

而況美意識底不能單以所謂爽快的感情括盡它，又復是不必詳說的事實；如所謂悲壯所謂滑稽等形相的美意識，總之都是不免含有若干不快的分子的。所以所謂快感這東西，自然也並不是單獨可以說明美意識底一切的東西；換句話說，就是所謂愉悅性者，也並不是美意識中快不快的反應底唯一的成分。不過，在美意識底情意方面，大體以所謂快感的一種性質爲最顯著，卻是事實，是我們所不能不承認的。關於美意識中含有不快

感的分子的事，美學者多以所謂「混合感情」說明它。但在悲壯滑稽等有爲快與不快兩種感情混合所成的混合感情時，也仍以快感爲其基調。從這一點上說，那些美學者把所謂快感的一點誇張着，竟像它在實際上涵括了美意識一切，也是不能說它毫無理由的。

由上所說，可知愉悅性雖在美意識中占着大部分，却並不是占着全部分；所謂愉悅性一語底應用，實際是不免有限制的。同樣，關於所謂靜觀性或無關心性的情形也頗與它相仿佛，也是不免有限制。畫家不以渴者底眼光看清泉，不以色情狂者底眼光看美女；這原來就是普通所說的無關心性。但其實也不過温雅與精緻底程度比之普通的略有增加，即所謂强度略減而精度略增罷了，也並非是甚麼性質上有如何區別的。我曾見一本

哲學書中論到愛與美底關係，大意是說：「向來都以爲是美感作原因而後生出愛情底結果；這只要看神話中以愛（戀）之神愛羅思（Eros）爲是美神維那思（Venus）底兒子等事例，便可明瞭他們底心思。其實仔細考究起來，事實多是與它相反的。如對性底美，或許眞是可以引起愛情或戀情的。但無論其對象爲人爲物，我們總是以於我們底生活有益，而又能引起我們底愛情的東西爲更美的。總是對於引起了我們愛情的事象，而有從我們心靈深處湧出來的美感纏繞着的。而如此的事象，又就因這美而更以其新的誘力促起了我們底愛情。故在母親，即醜的兒子也未嘗不看去是美；而在兒子，又多以自己底母親爲是人間無雙的美人。這就是愛情能美化事物的證據。」那一本書所說的，其實也是一面的事實；即告訴我們

事物也是以有愛情作背景，也即以有所謂關心作背景，而更容易引起了美感的。所以所謂靜觀性或無關心性也只當作有限制地看，不能茫然推類至極，以爲美意識眞是絲毫與愛欲意志無關的。人正如不能將肉體與精神剖分爲二一樣，不能截然將心意作俎上的肉一般地宰割的。就是我們在此只提出具象性、直觀性、靜觀性、愉悅性來，也只是因爲在種種的美意識中以這幾種性質爲最普通，爲最顯著的緣故；並非以爲此外更無所謂緊張性觀念性等一切可有的心意混在的。

三、審美的態度和別種的態度

究極說來，不但我們整個的美意識，不曾在上數節中詳細說盡，即寫完了本書恐怕也不免只是道及一點的輪廓。佛教方面常有所謂「冷暖自知」的話；審美的事情原本也是如此。例如冷，就除了所謂冷之外無可說。假如有一個毫無冷的經驗的人在此地，我們向他說了一句冷的話，他一定不懂，而我們也就再沒有別話可以說。關於美的事，也是一樣。假如有一個人不曾見過紅，則我們無論怎樣地對他談紅，無論怎樣地與他說甚麼空氣振動網膜刺戟，大抵也和羣盲論日一般，毫無結果的。所以如散達雅那樣的美學者，也不免在他所著的美識論底結論中，偶然有所謂「美是甚麼，美是甚麼意思，到底是不可說」的話。而美意識底整個的原形，究極說來，也正是一種不可以言語說盡的東西。學問不過是一個解釋說明；解

釋說明都須經過了分析綜合等上走下行的曲折方纔可能，因此所敍述出的，自然也並不是所謂心理底原形，而只是所謂輪廓與常識。依我想來，閱看藝術理論之類的書，都須只以如此程度的期望去看它，方纔事後不至於覺得失望。以下我們想仍本着這樣的意思，將審美的態度（尋常簡稱爲「美的態度」的）和別的態度底不同處，約略地說一點。

而在美學上所以常要說到審美的態度，和理論的態度與實行的態度底比較，原因是在同一的對象差不多都可以取了上述的三種態度去對付它的。如七八年來全國有所謂剪髮問題，今年上海有所謂模特兒問題，南京又有所謂女子着旗袍的問題；對於這所謂剪髮問題所謂模特兒問題與所謂旗袍問題，就都是可以各各取了上述三種的態度對付它的。今試取

範圍最廣的剪髮爲例，如蔡孑民氏在美術底起源中以美不美來論定剪髮是可行的，便是審美的態度的結論（手邊無蔡氏書，到書店裏去走了一轉也買不着，只好憑着記憶說了，想不至於錯誤罷）；此外如從人格善惡等倫理上立論的，便是實行的態度；又有以長短底印象，及以衛生經濟底關涉上，論定剪髮是否可行的，又便是理論的態度。 客觀上只是一個剪髮底問題，而主觀上却有這樣三方底歧異。 所以爲要表明人體寫生者眼裏的人體與人體解剖者眼裏的人體不同，省得人們錯用了別種的態度對付審美的對象起見，美學者就不能不將審美的態度論時時提醒着我們。 前面亦已說及，人底心理原來只是一個渾一的整體，不能如俎肉一般地宰割的；只因既有如此的需要，本書也就只好隨俗將前面兩節底意思，再從別的觀點，即

從與實行的態度理論的態度對照的觀點上，再說一說了。

第一，所謂實行的態度，是與保存及延續我們底生命最有直接的關係的。因爲人是生物，而生物之所以爲生物又在有生命，故要做人就不能不將生命保存着並且延續着。又就因此不能沒有衣食住行等底講究以至對於異性的慕求。凡是關於這一方面的努力活動，大抵都以有所希冀欲求的意志與所以達到意志的行爲爲主要的成分的。我們平常差不多都在有意無意間，將能使我們上述方面的生活進向格外有益有趣的意志和行爲，看作正，看作善；將與它相反的意志和行爲，看作邪，看作惡。所以實行的態度所及的境界，差不多盡是正邪、善惡的境界。表面上是正邪善惡的境界，骨子裏不過是要求生存的（繁複或者簡單的）得失的心情所流露

的情景。在這境界中，平視的對人的時候，有道德；仰望的對神的時候，有宗教。其實無論所對的是那一方面，都是以生活上得失的情意爲主體的。

其次，就是所謂理論的態度。這是專於搜求「是甚麼」「爲甚麼」「是怎樣」等連串的疑問，尋根掘柢，不肯休息的境界。在心理上，大抵是從驚異的感情而生。柏拉圖(Plato)，亞理斯多德(Aristotle)們曾經說「哲學起始於驚異」。其實驚異生疑問，疑問生探求，原是普通的求知底歷程；以驚異爲研究哲學最初的心理，固然不錯，就是以驚異爲研究科學最初的心理，乃至以它爲藝術家觀察事物最初的動機，也是沒有甚麼不可以的。驚異的心念一半從恐怖的感情來，一半也從好奇喜新的心理來。兒童極富好奇心，常問得成人爲難；到了長成，便發展爲科學的研究和哲學的研究，到處

尋求原因，探索歸趨。而其眼目則在領悟和理解；凡與所理解的東西無矛盾的，便以爲眞，否則以爲僞。在這態度中，最主要的心情，就在顯眞而破僞。

此外第三個現在要說的，就是所謂審美的態度。它既不像實行的態度中那樣以意志爲主，所以它在這點上是可以對於意志的境界而稱爲靜觀的。它又不像理論的態度中那樣，建立在組織思想系統的分析與綜合上。經過分析綜合就要抽象化，間接化；而審美的境界則以具象化，直接化爲其特性。它始終是攝無限於有限，藏普遍於特殊，也始終是具體地而又直接地，通過了官能而感受到的愉悅的境界。

總之，客觀方面底有具象性與直接性，主觀方面底有靜觀性與愉悅性，是可以算爲審美的態度底特徵的。

第三章　美底材料

一、美與感覺

看了前面底兩章，對於美的境界大約已可知道一個頭緒了。本章擬就進而敍述組成美的境界的材料。

在那美的境界之內，我們或則看戲，或則聽音樂，或則讀小說，翻名畫。又或訪花賞月，尋昧山川底風景。雖然所賞鑑的並不是一樣的東西，但其中仍有一個共同的特色。就是始終不離乎感覺。像上文所謂看，所謂聽，就都不外是感覺上的事實。所以走入美的境界的細路雖然多，其實也是

除却「感覺」的一條總路以外沒有路。「感覺的」或「感性的」底一點可以說是組成美的境界的根本要件。

曾經有人說過「哲學者是不歌的詩人，詩人是歌的哲學者」意思的話。以爲詩人實與考察萬有根本原理的哲學者有共通之處，也非一味拘拘於耳邊眼角的皮相境涯，分毫不出感覺的事實以上。詩既如此，其餘的藝術也有同樣的情形；如在一幅的圖畫上，我們也可見到極玄極妙的或物；在一曲的音樂裏，也可感到與宇宙萬有冥合的精神。從這一面說來，美的境界與哲學的境界也是未嘗沒有接壤的地方。

但美是感受的哲學，哲學是理解的，兩者之間仍有不可踰越的鴻溝。美的境界中就使有玄奧，也始終只是通過了感覺所生的玄奧；不能不緣感覺而

顯現，不能不成立在感覺之上。與哲學之用抽象的談理的手段，剖析現象，鋪述原理，總之是不同的。

二、感覺底種類

感性的一點既然如此爲美之所以成立的必須條件，我們底感覺作用自在美的境界中有着重要的意義。

但所謂感覺究竟是甚麼呢？古來只說五官；就是眼、耳、鼻、舌、皮膚等五個器官所生的五種感覺，也就是普通所說的視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺等五種感覺。但依近來的學說，這五種感覺以外，實還有温度感覺、筋肉感覺、運

動感覺、一般感覺、有機感覺等感覺。　溫度感覺是從全身皮膚上感到的；據實驗，人類底皮膚上感溫感冷，各有一定的機關，名爲溫覺點，和冷覺點。　刺戟了這等溫冷點，這纔感到溫冷。　像走進溫室和浴溫水浴時候的感覺，就和觸覺不同，也不能以其他的感覺說明它。　就因爲溫的空氣，和溫的水，不但刺戟了觸覺，並且刺戟了溫覺的緣故。　筋肉感覺，所感到的爲筋肉底運動；即手足運動時，身體內部所感到的一種感覺。　例如用筆畫線的時候，長短粗細底加減，雖和視覺有關係，大抵是靠筋肉感覺的。　運動感覺原和筋肉感覺很相類似，然所謂筋肉感覺，是以不變換身體底位置，只活動手足底筋節爲主的，運動感覺，却以變換身體底位置爲主。　例如執筆繪畫的時候，畫面若小，自然只要手底運動便得，就不過是活動着筋肉底感覺；倘使是大

的畫面，便不得不動足動手而變換身體底位置了。這個時候，就須有所謂運動感覺。一般感覺，則是身體內外所感到的一般地漠然的感覺，和所謂「心地」「心境」很相近。說是感覺，或者還不如說它是感情。一般感覺底器官也不是皮膚，也不是筋肉，只是一般的，所以就稱爲一般感覺。所謂有機感覺也和一般感覺相同，只是身體上一般地感到的漠然的感覺；只因他是人類保持生活，保持爲有機體所必須的，所以就稱爲有機感覺。像消化、呼吸、血液循環等，都是有機感覺底根本，它也是和心地心境有關係，也頗近似乎感情。

上面已經舉了五官和五官以外的五六種感覺。這等感覺並不是全都可以做美底材料。其中也有和美非常地有關係，也有差不多和美沒有

甚麼關係的。而其中最爲重要的，就是視覺和聽覺。所以通常將這兩種感覺稱爲「高等感覺」或「美的感覺」以別於其他的感覺。它們各有以它自己爲主的藝術；以視覺爲主的有繪畫，以聽覺爲主的有音樂。此外也還有種種理由，應得如此稱它，當在後面說明。然視聽以外的感覺，也並非完全不能做美或藝術底材料，只不過有着程度底不同，性質底不同罷了。五官以外的感覺，由於別種的意味，和美有關係的頗多，我們當在後面逐條說明。

在逐條說明諸感覺之先，應先將空間的感覺，和時間的感覺，略爲說明。這分類和視覺或聽覺等器官上的分類，完全不同。這是把這世界分爲空間和時間兩方面，而說明分屬於這兩方面的感覺的。空間，更可以分爲

平面和立體；立體裏面，還可分爲充實的立體和空虛的立體。其中平面的感覺，是靠托視覺得來；充實立體的感覺，是靠托觸覺得來，（習慣上也可依仗視覺去憭解它；）空虛的立體的感覺，是靠托運動感覺得來，（習慣也可憑藉視覺憭解它；）又感覺時間，大抵憑藉聽覺，而以運動感覺幫助它。這些事情，現在不過說明大概，後面隨時還有說到的機會。不過這一種感覺底分類，也是本書所常用的，讀者須得相當地注意它。

又依嚴密的心理學用語底習慣，都以感覺爲經驗之最簡單的要素，以這最簡單要素綜合的結果爲知覺；把感覺與知覺之間設有一個界限。但在普通的美學上實無如此區別底必要，所以我們也就隨從極普通的言說，把這兩方混稱爲感覺。這一點，讀者亦須預先知道，方纔不致發生疑問。

三、視覺——色和形

視覺底器具，自然是眼睛。 眼睛底組織，前面是透鏡，內部深處有網膜。光和色透過了透鏡映在網膜上，網膜上起了生理的變化，這纔發生感色知形的視覺。

色，從科學上說來，是以太底振動。 以太底振動數不同，色彩也便不同。這只要把太陽光線（白色光線）收在三稜鏡上，分解爲七色時看來，就能明白。 振動數既有不同，屈折度也便不同。 所以一道的光線，就成了一條長帶形，叫做色帶，或者叫做景。 其中主要的顏色，只有七種；但還有其他

的間色，屈折度漸次相差，成爲繼續不斷的帶形。所謂主要的七色，就是紅、橙、黃、綠、青、藍、紫。紫色在一秒時間中的振動數，共有八萬萬；紅色在一秒時間中，只有四萬萬。

色，雖由於眼睛感到以太底振動而生，但使這以太振動的，却是發光體。發光體底大將，是太陽；此外還有許多的恒星；其次便是電氣、煤氣、火油、蠟燭等。從這等發光體發出光來，振動了以太，照到別的許多物體上去，因了物體底性質，或者把它吸收了，或者把它屈折了，或者把它反射了，這就現出了種種的色彩。實際上許多的色彩，與其說是根源的發光體所發出，還不如說是那些當光的物體所形成。發光體中最強大的太陽底光線，是白的；其餘的多半含有紅色或黃色。這些光照在別的物體上時，凡是全部都被

吸收了的，就成爲黑色；全部都被反射的，就仍舊是白光；還有許多時候，是隨着物體底性質，一部吸收，一部反射，還有一部通過的。所以光度，就有種種的不同，色彩也有種種的差別。如三稜鏡，金剛石，露，虹等，是屈折了太陽光，現出了七色全部的。至那一部吸收，一部反射的，就只現出物體所反射的色彩；全部通過的爲透明；一部通過的爲半透明。

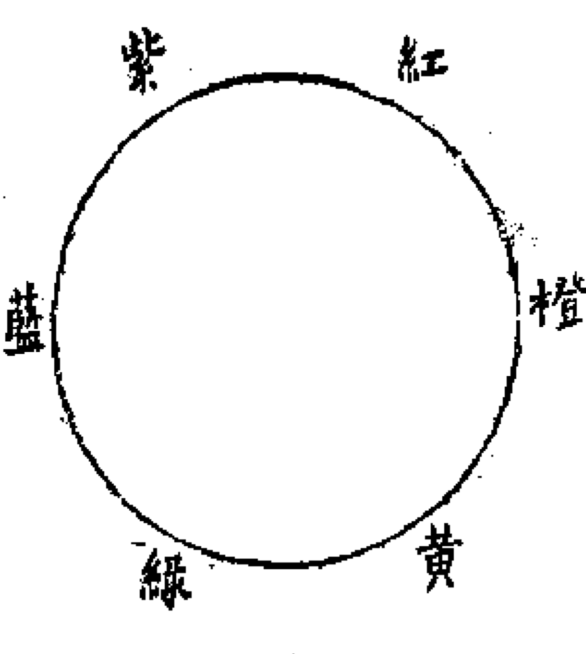
發光體發出的叫做光；物體受了，反射而生出來的，叫做色。這是通俗的說法。在科學上，光和色是沒有甚麼區別的。就照通俗的說法，把光和色分開，也是沒有光就沒有色，沒有色就沒有光的。不過比較上，有色感少的光（像太陽光線），也有比較無光的色（像顏料中的色）罷了。

色有一種性質，關乎明暗底程度的叫做光度，或明度。光度或明度底

強弱，全隨色中所含光量底多少而定。 所含光量多的時候，光度就強而明；少的時候就弱而暗。 所有的色彩，都是如此。 如日光照着的海棠花就是明紅，陰天的木葉就是暗綠。 這是紅上面也有，綠上面也有，黃上面紫上面也有的明和暗，與那種類上的，所謂紅是明色，藍是暗色之類，完全是另外的一件事。

與色彩底強弱明暗無關，如叫做紅叫做黃等，這一色所以別於別一色的，名爲色相。 色相最重要的，是現於太陽光線底色帶裏的七色。 那七色原相連屬成爲帶狀；假若設想結其兩端，也可成爲環形。 從紫到紅，從紅再歸爲紫地，周而復始。 這環就名爲『色環』。 色環中的色彩，如前所說，原是逐漸移換；要細時把它區分爲百，附以一百個名稱，或者也可以做到；要粗

時再減去幾色，也未嘗不可以。 所謂七色，純然只舉主要色而言。 今試減去一色，就成附圖的環形。 再減二色就可只賸紅黃綠藍四色，更減也可只賸紅黃藍三色。 只賸三色時，已經全是色彩底本原了，故就稱爲『原色。』 這三原色可以配成各種的間色，即能配合出自然間一切的顏色。 所



謂三色版與四色版，就是應用這事實在印刷上而成。 三色版底製法，是於攝影原樣時，用分色濾光器將原樣的圖畫上或實物上的各種顏色，分成紅黃藍三色，製成三種銅版，然後用紅黃藍三色套印，印後紙上就有原樣上的

各種顏色逼眞地顯出。套印三次，即成所謂三色版。有時特加黑色一併套印四次，即成所謂四色版。

色底第二性質是飽和。飽和就是一個色彩最純粹地顯出固有性質來的一種情境。所謂正紅、正黃、正藍、正紫等「正色」，便是飽和底程度達到了最大限度的色彩。此外的鮮明度即飽和度便都略差，終於差到了成爲灰色。

合這色相，光度及飽和三方面的影響來區別色彩時，色彩底種類那就非常的多，大約可以有三四萬種。也有人說總數在二百萬以上。普通我們肉眼能夠識別的，也有三四百種；曾經熟練的人仔細看時，據說可以識別出六七百種。

這許多不同的色彩對於人底心理的影響大抵可以分爲兩個極端。即所謂興奮的與沉靜的兩類。 興奮的暫且可以紅色爲代表，沉靜的暫且可以藍色爲代表，如下圖：

（紅色）

興奮

A　B

沉靜

（藍色）

我們面對紅色時自然起了興奮的感情，面對藍色時自然反對地起了沉靜的感情。 色彩底有這興奮與沉靜兩方面，也可說是源於色彩本來的性質；所以也就有人稱這有引起興奮的感情的性質的各色彩爲「積極的

色彩；」有引起沉靜的感情的各色彩爲「消極的色彩。」

紅橙
紅
橙
黃
綠
積極的色彩
(興奮)
A
B
紫
消極的色彩
(沉靜)
藍

圖中自AB線以上爲積極的色彩，自AB線以下爲消極的色彩，AB線與各色彩底距離即表示興奮與沉靜底程度。興奮最強的爲紅色中的紅橙，沉靜最深的爲藍色。綠和紫適當興奮沉靜兩性底中度，但也不是無感情。

這中性感情的色彩，久看它也不感到疲勞，是一種給與柔情的和平的色彩。

兒童大抵愛好從紅到綠的積極色，年長者大抵愛好從綠經藍到紫的消極色。又一般地，男性有愛積極色的傾向，女性有愛消極色的傾向。

再就物說，如教室，性質上就不很宜於用積極色，總以用沉靜的溫和的淡色彩爲最善；演臺底妝飾，與其用絢爛的鮮花，亦不如用繁縟的盆栽。總之，各當留神色彩所能引起的感情，隨時妥爲安排。

我們平常認爲可信的，各個色彩所能引起的感情底傾向，大體如次：

紅——赤誠、焦躁、勇敢、活動、熱烈、危險。

橙——嫉妒、嫌忌、疑惑、任性。

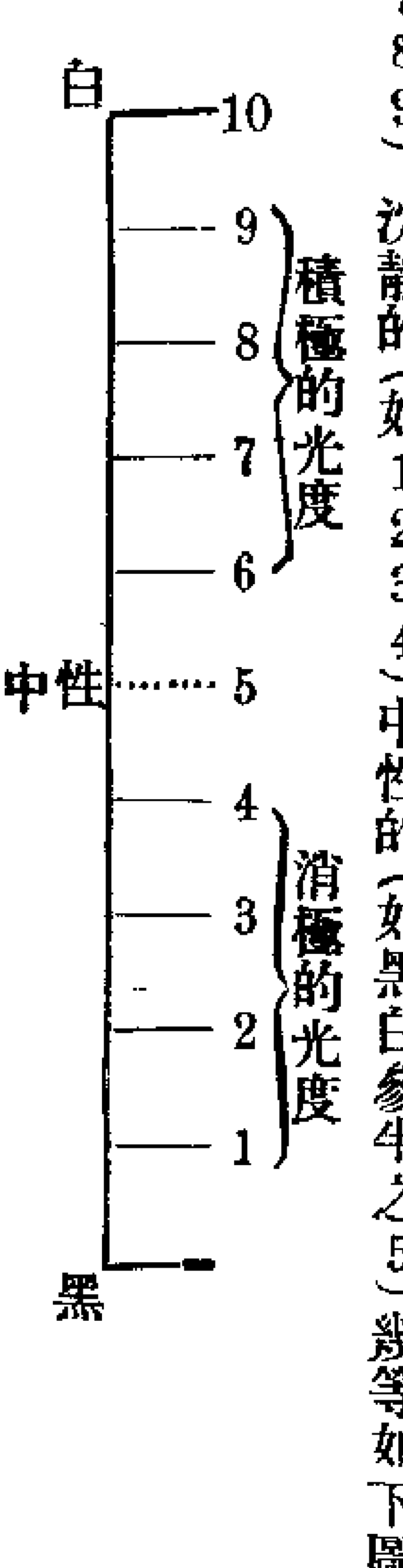
黃——爽朗、輕快、躍動、華貴。

綠——和平、親愛、公平、着實、新鮮、希望。

藍——沈着、冷靜、神秘、陰鬱。

紫——高貴、神聖、優雅、溫厚。

還有光度上的兩極端：對於白大抵有活動、歡喜、純潔、爛漫之感，對於黑大抵有沉靜、陰鬱、悲哀、寂寞之感。　白所給與的爲積極的即興奮的感情，黑所給與的爲消極的，即沉靜的感情。　黑與白中間的灰色，可視爲積極消極底中性，但灰色實隨黑白混合底比例底加減而異其光度，若光度都是多少有關於感情的，則異光度的此等許多灰色自然尙須細別爲興奮的（如6. 7. 8. 9.）沉靜的（如1. 2. 3. 4）中性的（如黑白參半之5）幾等，如下圖：



就中，白爲積極的光度中最興奮的，黑爲消極的光度中最沈靜的。

色底第三性質是「補色」。 互爲補色的就是性質全然反對的兩色。如色環上的紅和綠，紫和黃，橙和藍，都是互爲補色的。 把互爲補色的兩色，混和起來，總成了白色。 但這是指色(光)而言，在顏料上，是決不可能的。譬如紅色的顏料和綠色顏料混和起來，就不能成爲白色。 原因在乎：(一)顏料混和時會有化學的變化。 這不但限於補色的時候，凡是色底原理，所以不能簡捷地應用於顏料方面，都是爲此；是不可不注意的。 (二)因爲顏料不純的緣故，混和起來也不能變做白色。 還不如把不同的顏料，接近塗染後，從遠距離地方看去，倒是純粹只有色底混合，映於眼中。 這時候，可以純爲色和色底混合，而全然免去了顏料混合時候的化學變化。 新印象派

底繪畫，就是應用這個道理。 如那所謂點描，就只把原色一點一點散布在畫布上以表現自然底色和光的。

「對比」 是色底第四性質。 (這里所說的對比，是生理的或心理的，不是美的形式上的對比，美的形式上的對比，當在後面說明。) 把互爲補色的顏料，鄰接起來常使人益發感着各色底特質， 像將紅和綠，接近塗描的時候，或者璧綠的房中，鋪了紅氈的時候，又或萬綠叢中開着一朵紅花的時候，那紅便格外覺得紅，而綠又格外覺得綠。 這就是同時的對比。 又像看了紅色之後，即續看紅色，便更感到强烈的紅，然不多時就要有了帶白之感，那時倘然接着去看綠色，便又感到極强的綠色。 這是繼續的對比。 這種現象，是由於所謂餘象的生理而來的現象。 所謂餘象，就是對於一種色

彩，看了一忽之後，雖然拿去，還是留有色象的事。這種餘象所以有前述那樣的結果，乃因起初的餘象是同色的，後來是補色的。譬如看了紅色多時，拿去紅色，先生紅的餘象，後又生綠色的餘象。所以在有紅的餘象時候，再看紅色，便格外覺得紅，等到餘象變成綠色時，就又變成帶白色。這時去看綠色，就把綠格外覺得綠了。

前面說過，無論那種色彩，都有光度（明度）那是說同一的紅，因爲光度而有明紅暗紅的。但在色底種類上，也有明暗底區別。如紅橙黃等，便是明色；靑綠等便是暗色。倘加上白和黑來說，則白又就是明色，而黑又就是暗色。這大抵是從晝夜陰晴等聯想上生出來的，然於房裏裝飾和身上服飾等，却頗有關係。房壁用明色的，就易有明爽的情調；身上着暗色的，

總覺有陰森的氣象。在建築繪畫等方面，也頗有關係。如對於紅瓦的房屋，和黑瓦的房屋，感想就不相同。對於紅瓦的較之對於黑瓦的建築，一定是有較明爽的感興的。

和明色暗色，有點大同小異的性質的，就是涼色和暖色。在實際上，紅橙等明色便是暖色，綠藍等暗色便是涼色，所以就把明色當做暖色，把暗色當做涼色，大體上也是不錯的。凡屬涼色概有收縮寒涼之感，凡屬暖色概有擴張炎熱之感。其中性質最顯著的，涼色爲藍，暖色爲橙。而綠與紫紅與黃各次之。這等涼暖之感，或者由於日光照耀處和陰暗處底聯想，及動物底血，（血多時覺得暖，血少時覺得涼）和水與火（火是暖，水是寒）等底聯想上生出來的。這也和裝飾服飾等，有大關係。冬天底屋裏大抵以

施暖色的裝飾爲適宜。夏天大抵以施涼色的爲適宜，　而服飾却與它相對，涼色的衣服倒與冬天的氣候相調和，暖色的倒和夏天的天氣相調和。　又這區別和繪畫彫刻底情調，也有關係。　多用綠藍的繪畫，總是含有涼感，多用紅橙等色的總是含有暖感的。

還有所謂「進色」「退色」，就是在同一平面上，向前方突出的色彩（進色）與向後方退入的色彩（退色）。紅色橙色是進色，藍靑等色是退色。　這也和室內的裝飾及繪畫，有關係。　凡要看起來有幽深的感想，就以塗藍靑等退色爲宜；倘要使牠向前突出的東西，又以塗進色爲宜。

視覺上的美材料，除了上述的色彩一面之外，還有一個重要的方面，就是形。

所謂形者，自然也是仰仗視覺器官的眼睛而覺知，但覺知形的情形卻和覺知色的不同。色是映在網膜上的，形雖也映在網膜上，卻並不如感知色時那樣不必眼球底運動，知形是須要眼球運動的。似乎只在一看之間，便已感知形的，其實在那一看間，眼球便已經有過運動了。描正方形於黑板上，以為是正方形，量起來，卻是個扁的長方形，而看正方形的時候，卻常覺得縱的方面長些。這就為了眼球上下運動，比之左右運動困難的緣故。困難就容易疲倦，因為疲倦，便覺得長些。因此，就有了上述的情形。所以尋常以為一看即能憭知形的見解，可說是錯的。無論怎樣的形，都須靠了眼球運動底結果，才能憭解。而眼球一經運動，又就要感得疲倦，又就要

在感到倦的方面覺得長些。所以眞欲計算，實際非用尺度去量不可。不過藝術總是印象的，總是眼見如何，就還它一個如何的，因此也就沒有尺量底必要了。

形底種類無窮，想將圍繞着我們的形體，一一取來研究或者敘述，事實上定不可能，而且也沒有用處。只旣是形，必有境界。所謂境界，却必不出種種的線。故研究形的，往往就在種種基本的線上做分析的功夫。

線有曲直，曲直是線條底性質。線條除這性質的一面之外，本來還有分量，即所謂線條長短或形體大小底一方面，及方向，即所謂垂直、水平、傾斜等區別底一方面；倂合所謂曲直等性質底一面，共有三方面可以爲此線與彼線不同的表徵。但要算曲直底一面，比較地重要。從這面分別我們周

園底形體時，將見成於人間的，多爲直線形，（例如建築等；）成於自然的，多爲曲線形，（例如山嶽邱陵等。）　同是曲線，也是人間所作的，多爲規則的線形，（例如水壺茶碗等；）　自然所成的，多爲不規則的線形，（例如樹木等。）　而總之，這曲直底一方面常比較地能夠左右我們審美的心情。

曲直兩種線所引起的心情底不同，大抵與眼珠筋肉底運動有關係。

當我們看一條線時，我們底眼珠都是沿着那條線自此至彼地運動的　如果所看的是直線，那眼珠底筋肉就得刻刻用着同一方向的努力，刻刻繼續同一種類的緊張。　故所看的那直線萬一較長時，眼裏就要有疲勞厭倦之感。　而所有的直線自然都是脫不了這樣筋肉運動上的根本的條件，所以凡是直線，我們看它時差不多總要有單調，乾燥，無味等感。　又因這樣的筋

肉運動，必得矯變眼珠自然的運動而爲勉强的努力纔行，故凡直線也就往往要有生硬之感。總之，直線底特點，在有力，在是男性的；其缺失，則在往往有單調乾燥等感。即就兩直線以尖銳的角度相交的情形而論，也是因爲從甲直線移往乙直線時，須有劇烈的眼珠筋肉運動的變化的緣故，每每有拗折倔强等神味的。這等跟隨直線而生的情調，即在直線所成的直線圖形上，也只有更其繁複地顯現出來，並不會消失下去。試看方襟的軍服比之圓邊的奶奶裝何等地富有男性的氣象，而軍人之直線的舉手禮又何等地富有雄壯之感？故如照以女性爲專於優美溫和的舊觀念來說，富於直線的衣服等實與女性不調和；所有用硬料做裙做衫等類的事，是得再加講究的。但思想變了時，自然又當別論。

努力。

至於曲線，沿着它運動的我們底眼珠，並不如直線般，須反復作同一的努力。旣時時有變化，又變化得不急劇。在眼珠自然比較地自然。而因時時有變化，不致覺得單調，又變化得不急劇，不致覺得生硬的緣故，也就特別地爲人所愛好。但是這種熱鬧繁複而不單調，滋潤和柔而不乾燥的曲線，一面雖有溫雅和柔之感，一面却也在力上有所缺欠。我們大體可以說它很是女性的。——總之直線和曲線底不同，無異男女底不同，雖各有其特殊的美，在感情上可以說是相反的。

以上已把視覺上得到的色和形，分別地說明了。然實際上是沒有有

色而無形，也沒有有形而無色的。色和形無論何時，都是相伴同在。譬如青天白日旗，便是方圓的形及青白的色合成的一種旗幟。我們只要看它，就有這等色和形，同時映到眼裏。當我們感到色時，一定同時也感到形。把色和形分開，實際上原是不可能的事。

又這色和形，自然都是附着物質而顯現的，但若設想把它底物質除去了，那留下的，却就只有色和形。那時除了色和形，便甚麼都沒有了，只有色和形漫蓋着全空間。而色形却都可以眼官覺知的。故當那時，也就可說：能用視覺看盡了全空間。即此可知，視覺實是重要的空間感覺。但這是除去了物質的話，若要曉得物質，視覺却又沒有甚麼直接的效能。本章第二節所以說它是平面的感覺，便是爲此。立體方面，單靠視覺是不足用的。

其實就是平面，也只限於色和形，可以視覺領略它；那平面底物體底本身也就不是視覺所能十分奏效的。總之，除去了物質的抽象的意味上，視覺可以說是很有用。

四、聽覺——音

聽覺底器官是耳朵，刺戟耳朵使聽見音響的是空氣底振動。空氣底振動都由於發音體底振動而生。依了發音體振動底規則不規則，音響大體可以分為兩類，即所謂樂音和鬧音。振動數不規則的，都成鬧音；振動數有規則的，就成樂音。

但音響，雖然必須物體有了振動方纔發生，物體可是沒有不可受擊而爲振動的。無論甚麼物體，只要受着打擊，必都有了振動，而發音響。故發音體底數目實在無限，與發光體那樣數目有限的不同。但若放置着，卻便入了靜止的狀態，不發音響。即善發音響的琴絃和琴鍵等也是沒有東西觸動它，便不發任何的音響的。在這一點上，發音體也是和發光體底不絕發光，萬物不絕地吸收色，反射色的情形有些異趣。

萬物固然都如上述都能發音，然音響底性質和分量，卻有非常的差異。發音體中最巧妙的，是人類及人類所做的樂器。通常都把人類所發的音響，特稱爲聲。聲裏面，也有樂音，有鬧音。樂音又因其發音者爲男爲女而有高低底分別。樂器大概是發樂音的，但也有鬧音交雜在內。動物裏，

面，獸類大概發鬧音；鳥類却不少發樂音的東西。蟲類則用翼以發樂音的更多。此外如溪流松濤等自然現象中，會發音響的東西很不少；大抵都是鬧音裏面，參有樂音的。

聲音底性質，第一是高低（或稱音格）。我們所能聽得的最低及最高的聲音底範圍，頗隨人而不同，也隨着年紀底漸漸長大漸漸滯鈍起來。練習過的耳朵可以聽到最低一秒二十振動到最高一秒四萬振動之間的音響；那最好的耳朵最低可及十二振動，而最高可及五萬振動。據說，熟練了的人，在這上下兩限界中，差不多可以區別出一萬一千種類的聲音。而按照聲音底性質，大凡高低有了某種程度底差，就會生出好像同樣的類似的音。每一組類似的音，我們都稱爲協或音級（Octave）。聲音底第二

性質就是强弱或輕重（也稱音勢。） 如同一的一個東西，從一尺落下的聲音和從七尺落下的不同，便是音勢强弱底不同。

聲音固然由於上述的高低强弱之差，而有各不相同的印象，但還要算到第三種性質的音彩（或稱音色），格外有一種勢力及於我們。 無論是人聲是樂器，那音彩都是各各不同的。 這各各不同的音彩，於激動人的感情上常有異常的力量。 如在人聲，或帶哭音，或帶甜音，或帶硬調冷腔，固然印象各不相同。 即在樂器，也是同一的曲，用鋼琴奏它與用提琴奏它顯然不同。 鋼琴奏的總有教堂裏莊重的空氣，而提琴（Violin）奏的總有華美的宴飲的情調。 這種音彩底富於感情的之點，差不多無論何人都可領略到的。

以上聲音底性質之內，大體含有兩種底分別。 一爲性的性質，一爲量的性質。 凡是性的性質，雖可將這那兩者互相比較而認其性質之不同，然盡不能比較兩兩不同的分量。 反之，量的性質，卻是可以從分量上比較兩者底不同的。 如上文所述的高低及強弱，便屬於量的性質；音彩就屬於性的性質。 性的性質，都是各物所固有的，故也可稱爲絕對的性質；量的性質，是須有兩者互相比較而後生的，故也可稱爲比較的性質。 因此：

聲音底性質
- 性的（絕對的）——音彩
- 量的（比較的）——
  - 高低
  - 強弱

但聲音底根本性，還要算到非有時間不成的一點。 無論如何短促的

聲音，總是非有時間不能聽得的。且也惟有聽得聲音纔能分明地意識着時間底經過。故使我們知道時間經過的實在是聲音；至憑時表雖也能知時，却並不是經驗的，只不過是間接的理知的罷了。我們在本章第二節裏所以要說知覺時間概憑聽覺，便是爲此。——但又不是專憑聽覺，這層入後自明。

聽覺既以時間性爲根本義，音與音的間可得見到的關係，自然也不外乎是一些與時間有關的關係。

音與音間關係的第一方面，爲音與音在時間上如何地相連續相承接。這可以說是音之繼起的關係。例如同是甲乙丙丁四音，其以甲丙乙丁底次序相繼起的與以甲丁丙乙底次序相繼起的，繼起底關係就相不同。

因這不同，就有普通所謂曲調底各別。即在音樂上所謂旋律（Melody）底各別。旋律既經各別，它所引起的心境情調，自然也不相同。故卿雲歌就有卿雲歌底心境，孟姜女又有孟姜女底情調。

但像這樣說旋律爲音之繼起的關係，也只是說却旋律底關係底一面，不曾充分表明旋律底意義。

旋律其實在爲音之繼起關係以外還有着重大的一面，就是音底連續在時間上所取的間隔。就是所謂拍子。

尋拍子底根柢，無非在乎人類都有節奏（Rhythm）底要求。人類是天性上愛好節奏的。而所謂節奏，又無非就是一定的刺戟以一定的間隔相反復的事情。故詩底有一定的韻律，歌有刊板的腔調，原是節奏底現象。

即泥水杭育杭育地工作，女工亭堂亭堂地機織，也是未嘗沒有節奏底存在。叫做節奏的一種東西，簡直可以算是人間根本的通有的要求。而這通有的要求底根由，有些學者頗想從脈搏或心臟底鼓動以及呼吸等等之上加以說明。那種說明是否可靠，另一問題，總之人類是都不願忽視節奏的。節奏也不止限於音上；有其在音上表出的，便是拍子。拍子有着不同時，即同樣順序繼起的音，也就各有大不相同的印象。故各曲底性質不同時，就得隨着各曲底性質而有各自適當的速度；忽略了這一點，便難收得旋律上的好效果。如進行曲太遲緩，便會有了痴獃氣；喪葬曲太急速，也就不合孝子跟着棺材走的情景。我們要眞切憭解這種時間關係底重要，正不妨在留聲機上，用同一的曲調取了種種的速度開了試聽試聽看。例如一

種快活的曲子，取種種的速度試聽了，其中就一定有一定的速度最能使人感得快活的。總之無論如何的曲調都有它所適宜的速度。到底怎麽樣的曲調該有怎麽樣的速度，卻應隨處設想，難以一概而論。只從大體講來，快的拍子總是帶有發揚、活潑、喜悅等動的情調，慢的拍子總是帶着悲哀，優雅以及沉痛宏大等靜的情調的。

旋律，總之，是由數個音取一定時間上的間隔依一定的順序繼起所生的事實，在我們底感情上，是有着重大的作用的。

但音與音的關係中，還有和旋律同樣重大的別一方面。就是所謂和聲（Harmony）。倘把旋律稱爲幾個聲音底繼起的關係，則這和聲便可說是幾個聲音底同時的關係。繼起關係就是數音如何連續的關係；同時

關係就是數音如何結合的關係。

今試使甲乙兩音同時並發而檢查我們所受的印象。那就有時感得兩個聲音之間有一種微妙的和諧，兩音儼然融成一音，給人以一種難以言語形容的妙味。卻也有時感得兩個聲音相排拒相衝突，除了兩音同時並發的一點以外，只覺煩擾嘈雜，使人感到不快。這時，前者就是好的和聲成立了的，後者就是和聲破了，陷於所謂不協和了的。這是和聲上的兩極端。在這兩極中間，自然還有和聲上種種的階段。例如甲乙兩音比丙丁兩音略好的和聲，當然也是有的。而在原則上，好的和聲總是隨有快感，不協和的狀態總是隨有痛感或不快感的。

這是專就兩音而說。其實和聲即在兩音以上的聲音之間亦能成立。

西洋現行的音樂，通常就用四音，卽所中音（Alto）高音（Soprano）底四部、後二者都由女聲主持。這樣的各聲調

由上所說，被稱爲美的感覺的視聽面也曾說過，美總是感性的，總是以視聽而後顯現的境界。就使感覺的印象、感也不是如何繁複的東西，難以就此得着已是美底根柢，是美底出發點，也就不宜

它。何況又正因爲它是單純它是卑近的緣故，特有感性的印象底長處，爲我們所不可忽視的呢？

感覺作用本來是從生之保存的必需上發展而來的。從生存一面說，生物必須或觸、或視、或聽，從種種的方面，知悉了外界底狀態性質，對它有了適當的順應而後可以保存其生，其事也正可以說是出於生存上的末奈何。然從別一面說，我們也就未嘗不可因此將這生存着的環境都看作我們感覺底磨鍊場。而且實際上，我們底感覺也是時時刻刻憑着這等的外界，磨鍊着的。所以無論何人底感覺差不多都就因爲這樣時刻磨鍊着的緣故，都頗有着相當程度的發達，而且時刻仍在發達發展中。而在美底領略上，因此也就無論何人，不必經過怎麼深切的注意，即能有着某種程度的玩

質感性印象的能力。 從這點看，感覺正可說是頗有普遍性的。 美色，無何論人總以爲是美；妙音，無論何人總以爲是妙；縱使不知深意，無論小孩也都知道愛蓮愛梅。 感性的趣味簡直不妨說是人類共通的樂園。

但仔細考察起來，感覺上的不同之處自然也是有的。 有生來銳於聽覺的人，也有生來敏於視覺的人。 銳於聽覺的人，自在音樂等類上面多感有興趣；敏於視覺的人，自在繪畫彫刻等等上面容易感有趣味。 前者可稱爲聽覺種類的人；後者可稱爲視覺種類的人。 如更仔細地講，無論聽覺種類之內視覺種類之內亦還各有種種的方面，各有對於那一方面感覺特別銳敏的人。 而且感覺也並不止因爲這種生來的銳鈍，界分了各人嗜好底趨向，就在生來之後也是時常隨着四周底狀況、職業、以及修練底差異而有

種種的變化，種種的發達的。　故從差異底方面考察，自然十人十色，無有同處。　不過概括地說，小孩以及蠻人等頭腦幼稚的人總是喜愛單純而又強烈的刺戟的，例如小孩蠻人大抵喜愛紅或藍的單純色及光亮的物品，便是其例。　而感覺發達的，却在微弱的刺戟上也能感得快感，在看似單調的外界之中也能辨出微細的變化。　如那視覺特殊發達的畫家即能在滿眼的綠色裏仍然察出普通人所不留心的微妙的色彩底變化及日光底錯綜；耳朵特殊銳利的音樂家，又能細大不遺地聽出聲音底微妙的變化。　但我們却不要因此就將小孩和蠻人們底單純狀態認作趣味底殘廢。　小孩蠻人們底單純並不是趣味底殘廢，乃是趣味底萌芽，乃是千里之行的第一步。

強求深刻高遠，把這目前耳邊的境界閑却，甚至以爲在美的世界中無用，

那是錯的。我們無論從趣味上想，從人格底完成上想，都須要把那天成的感覺盡力愛護修練纔是。

五、視聽以外的感覺

以上所述的只是視聽兩覺；其實美底材料並不是只有這兩種感覺可做的。那無美的感覺之名——甚至有非美的感覺之名——通常將它排在美的境界之外的味、齅、觸等，當然也都不是與美無關係。

味覺底器官是舌，齅覺底器官是鼻。舌鼻底辨物，也都不很精細。舌不過能分甜、苦、酸、鹹、辣、澀等味，此外就得一一加上食物底原名，稱為飯味、酒

味、肉味、魚味、或紅燒魚味，淸燉肉味等。鼻也不過能分酸辣等氣，此外也就都得仿照物味底稱謂，一一加上本物底名稱，例如說芝蘭香，玫瑰香等。至於同一的口味，同一的氣息上也有的强弱之差便幾乎不能辨別了。所以味官齅官對於事物的辨別力原本可說是非常的曖昧不明，並不像視聽兩覺底明晰。而且事實上也並不像視聽兩覺那樣能知空間和時間。然於美感上也頗間接地有關係。味覺先可說是美感底預備條件。例如去看繪畫或者去看自然底景色，味覺已滿足了的就和不曾滿足的不同；吃了美味再去玩賞總是格外會覺得美的。而齅覺，也不妨看作美感底副條件。例如一面嗅着花卉或者香水等好香，一面去聽音樂那音樂也就更其覺得有快味。故味齅兩覺，雖無以它爲主的藝術，也並不能即以它爲與美無關。

再如觸覺。器官是皮膚，特別是手掌底皮膚。皮膚底感覺也只能辨別大理石底滑，輕石底粗，金剛石底硬，海棉底軟等大體的辨別，辨別底能力也並不是如何的明晰。但它是能觸到物體的，倒比之視覺爲直接。在彫刻上頗關重要。製作時，固然要有它底作用，即鑒賞時也只是可以視覺代味那觸着了之感罷了，它底作用也是有的。

還有所謂運動感覺與筋肉感覺，也與美感不是無關。運動感覺底機關是身體全部，而手足尤爲重要。運動感覺原也只是漠茫的感覺，不過能感知從甲地走到乙地，但我們底不用任何尺度而知距離，却是靠它。雖然憑視覺做目測，也頗可以曉得個大概，那是有賴於經驗與想像而得，不是直接的。直接知道距離，即憑所費的力而知距離，却須有它。它於靜的建築

與庭園，動的跳舞與演劇，都很有關係。筋肉感覺最重要的機關是手腕底筋肉。手腕底筋肉感覺，爲寫畫作字時的必要感覺，也爲以油土作彫刻原型時所必需。

此外還有所謂溫度感覺，機關是皮膚，能感知溫度，關涉着吾人底心緒心境，造成一切藝術鑒賞底質地。還有所謂一般感覺，和有機感覺等感覺。一般感覺並無特殊的器官，只從身體底全部感到；有機感覺，是人類這一個有機物，在有機的生存上所有的感覺。也與所謂「心緒」大體有關，也爲造成藝術鑒賞底質地的感覺，也並不是與美全然無關的。總之在種種的意義上，視聽爲美境內最重要的感覺是事實，不只視聽與美有關也是事實。

到此我們已把做美材料的諸感覺盡數說明，此後應當說明這種種的感覺的材料如何組織成美的境界了。但所謂美的境界自然不是任意雜投的字紙簍。其集合自有集合的形式，配合自有配合的秩序。這所謂集合配合等關乎美底組織法的事項即下章所謂美底形式，下章當即約略說明。

現在當將通常以及本書所用的材料一名詞，在此附帶解釋以清觀念。普通所謂材料，如在建築就是木頭、石頭、磚頭、瓦片、鋼鐵、石灰等東西，在雕刻就是木頭、青銅、大理石等東西，都指「物質的材料」說。但在美學上，普通所謂材料，却不是物質的材料，而是感覺的材料。物質的材料原本也是材料，但實和本章所說的材料不同，須要注意。又繪畫詩文等等，有時也稱

內容爲材料，如說以自然爲材料的繪畫，以人事爲材料的詩文等。　那材料一語，又係指題材而言，和物質的材料，感覺的材料，又都不同。　那是可以改稱爲以自然爲題材，以人事爲題材的。

第四章　美底形式

一、形式底意義

形式一語，在藝術學上共有兩種不同的意義：一指藝術底外形。如說塔，有三重塔、五重塔、七重塔、十三重塔等形式，詩有五言、七言、長短句、自由詩等形式時，所用的形式兩字，就是屬於這一種的意義；所謂形式無異於所謂體製。而第二種的意義，却是指事、物、所有、的結合、關係。如有紅綠兩種色彩，將這兩種色彩紅左綠右排列起來又將它紅右綠左排列起來，兩種排列結合關係底不同，在美學上也就稱爲形式底不同。美學上說的形式普通

都是指這一種意義的而言。我們現在要說的也就是這一種意義的形式。

這種事物結合關係的形式，如其就不同處看，自然只要有一物就有一物特有的形式。可說天下沒有兩物具有同一的形式的。把那一一不同的形式，加以討論，既不可能，也是徒勞。但就它們底同處而看，却又未嘗沒有幾種常用的形式，可以在下文提出來談談。其實上章所說的那旋律和聲等事，既是感覺關係間成立的現象，也便是這形式部門裏的事項，不過因為說述底方便，已經提前講了罷了。又下文提出來談的幾條，尋常都稱為美的形式法則。最後一條做着許多形式法則底原理原則的，通常稱為形式原理或形式原則。

二、反復與齊一

形式中最簡單的，是反復、(Repetition)。 反復就是重覆，也就是同一事物底層見疊出。 如其從它底構成材料而言，其實就是齊一。 所以反復的法則同時又可稱為齊一 (Uniformity) 的法則。 這種齊一或反復的法則，原本只是一個極簡單的形式，但頗可以隨處用它，以取得一種簡純的快感。 如同樣的街樹排行地種植了，便有了道路底美觀。 許多穿制服的學生排行地站立了，也便顯出了個別地站立時所不能有的新氣象。 往往一個個分離着時以為全無價值的東西，一經反復地排列起來，便也有一種的趣味。 如散着毫無趣味的釘，成了帽架也便有趣；只有一輛停着時沒有

甚麼趣味的電車，停電時幾十輛地連續着，也便覺得可看的，便是其例。

反復用在建築上很多，差不多從並列的庭柱，並開的窗戶，到各種小的部分，如成排的椽木，成排的瓦片等都有反復底例。繪畫底裝飾畫中也多應用它；雕刻用以裝飾的，大概也是應用它的。至於工藝美術品中成組的，更其是大部分都用反復的形式。如茶碟茶碗，八隻或十二隻成爲一組的，便大抵都是同樣東西底反復。服飾中，也有應用反復的東西。如衣服底花紋，便必定是反復的。飾身品，日用品，用反復的數目也不少。像項鍊，便是全部反復的東西。

以上所說，多是形底反復。而同時帶着色底反復的，也頗多。如桃花底花瓣，建築物底柱子等，便都是形和色同時反復的。

便就聲音方面而言，自然的音，如鳥語，如蟲聲，如雨下溪流等，也是有反復的。運動上，如東洋底舞蹈，西洋底舞蹈裏，也都很有以一個動作反復好幾次的例。

像這樣，反復的形式雖然簡單，却倒因爲簡單的緣故，隨在可以得到應用它的機會。那些應用它的地方，如許多人穿同一的衣裝用同一的手勢跳舞等類的時候，雖然與運動底手法等等也有關係，但妙味却幾乎全在齊一底一點上。

有這齊一形式的時候我們每會隨着而有一種壯大的意念，當它喚起了我們無限大的思想的時候。無限大的觀念原不一定是隨着這齊一的狀態的，但同一的東西非常多地重覆着時，容易使人沈入無限的思索裏去，

却是實在的。如天高氣清的秋夜裏，仰望星空感有一種壯大的情趣，就大抵是無限的齊一觸發了的。總之，反復的形式雖然簡單，也有不可輕視的價值。

但人類心理却都愛好富於變化的刺戟，大抵喚起意識須變化，保持意識底覺醒狀態也是須要變化的。若刺戟過於齊一無變化，意識對它便將有了滯鈍，停息的傾向。在意識底這一根本性質上，反復的形式實有顯然的弱點。反復到底不外是同一（縱非嚴格的同一，也是異常的近似）狀態之齊一地刺戟着我們的事。反復過度，意識對於本刺戟也便逐漸滯鈍停息起來，有在不識不知之間，移向那有變化有起伏的別一刺戟去的趨勢。

故反復的形式，一時雖覺有趣，却並沒有使人持續注意的力量；勉强持續也便只有疲倦之感罷了，並不再會感到整齊有味的。

又我們對於事物所有的趣味，也不是專賴眼前感覺上簡單的形式即可全部得到。勢必有賴於記憶、聯想、想像等的諸作用參加其間，而後眼前的印象方更意義深遠，情趣豐滿。故同一的雷峯塔，因爲聯想底有無及異同，印象也可以大不相同。從這一點而論，齊一的形式，也頗不是很健强的。

甲

乙

因爲要素多時，可以引起豐富的聯想、想像等的可能性自然也比較地多，反之要素少時，自然也比較地少。　如圖ABC三個不同的要素所成的甲可以引起ax by cz等種種的聯想與想像，而不過是同一的AAA反復所成的乙，却就每一個A只能隨有大同小異的ax。　所以要這反復的形式含有非常繁複與支的情致，原則上幾乎是不可能。　而在實際上，這形式也多用於以簡淡清爽爲主的裝飾模樣等類的形式上，而少用於情思縱橫的文藝或美術上。

總之反復是一個簡單的單調的形式，容易饜飽，而難以寄寓繁複的情思。　現在我們再說比這稍爲繁複的形式。

三、對稱與均衡

對稱（Symmetry）是與幾何學上所說的對稱指稱同一的事實。都是將一條線（這一條線實際並不存在，也可假定其如此）爲軸作中心，其左右或上下所列方向各異，形象相同的狀態。只（不過不必像幾何學那樣的嚴密，只須大體不差，便可算作對稱。（這時或者就不如稱它爲均衡。）對稱的形式在左右時，就特稱爲左、右、對稱；在上下時，就特稱爲上、下、對稱。

對稱形式底事例極其尋常。無論求之自然界，求之人造物，都有極多的例。例如一片底樹葉，即是以中間的一條脈爲境而對稱的。一個人體，也即是以從頭到脚的一條假定垂直線爲軸，把眼、耳，把口、鼻，把手、脚，都左右

相對稱地排列着。　就是鳥獸以至蟲魚，除非殘廢，其肢體也都是對稱底例。

藝術方面，以建築爲最多對稱的形式。　無論東方建築，西方建築，凡是住宅以外的建築，（特是宗教建築）差不多都用對稱。　且不止用在一個個的建築上，即一羣建築底配置上，也多利用它。　又建築底小部分上，也頗有用對稱的地方；如門窗等，差不多總是對稱的。　裝飾上用對稱的也多，我們差不多可以在種種的東西上面見，到對稱的花樣。

像這樣的所謂對稱，從寬講來，原本可有上下的和左右的兩類，但實際上我們所要求的大抵只是左右的對稱；上下的對稱，幾乎爲我們所不顧。所以只說對稱兩字時即以它爲是左右的對稱，也是未嘗不可以的。　像這里隨便列舉了的，約略一査，也便幾乎都是左右對稱底例。　又上文所說的

反復的形式，是不問在形上在音上都有它；這對稱的形式，却只在形上有，在音上是沒有的。偶然一時前後的音聲高低相同的事情雖非絕對沒有，然也不該即稱它爲對稱。跳舞的時候，揮了左手，又揮右手，或者提了左脚，又提右脚等，雖即行着形體上對稱的運動，也並不能稱它爲對稱。可稱爲對稱的，總之，只有靜的形體上左右相同的時候。詩文中的對句，雖不被稱爲對稱，也是很像對稱的。

對稱底特色，先要算到帶有鎭定沉靜等情趣。它底情性，是安靜的。故如街樹平列的通路，屋形對稱的廟宇，及結跏趺坐的禪姿等，每覺有一種靜定幽閑的氣分漂浮着。用以表靜極爲適宜。若用以表動，如躍動突進等，則便不能稱職。

因爲對稱是安靜的，宜於表現鎭定沉靜等情趣的形式，所以它就隨在帶有莊重嚴肅的神情。 如街樹對稱，便覺有穩重之感；禮堂對稱，也便有莊重之感。 大抵尊嚴的神佛所以多作對稱形，就是爲此；輕佻的小丑，常要揭起衣角破了對稱形，也就是爲此。

上述對稱底形式，比之反復已稍繁複；但仍不免板重而乏活潑趣味。這是因爲它底變化還太簡單的緣故。 所謂均衡 (Balance) 雖與它種類似，就比它活潑得多；但仍未嘗失了穩定平靜的情趣。 均衡是左右底形體不必相同，而左右形體底分量却是相等的一種形式。 其與對稱底不同，可以天秤爲喻。 當天秤不載什麼東西，或左右同載同形同量的東西的時候，

就是對稱的形式。 但若把那只是分量相同而形體各異的載在左右，那天秤就不再是對稱而是所謂均衡的形式了。

對稱在自然景色中，很難看見。 即如一株樹，要求枝葉完全對稱，便幾乎難以找到，（那些對稱的樹木多半是用人工剪裁整頓過的）但左右形象不同，而分量相等的，却頗普通。 在景色中，如右種大樹一株，左栽矮林無數，或右面一座山，左面一片廣野等，就都是均衡底例。 動物原本是對稱的，所以當它正直坐立時，總是對稱形；但凡變了經常的姿勢的時候，却就大半合乎均衡的法則。 例如上身向右低折時，左手自然伸向上方；右手提重時，上身也就向左灣曲。 凡此情形，都是爲了要保持着一個均衡的形勢。

在藝術方面，如建築底構圖之類，不用對稱的，大抵就用均衡。 如宗教

建築固然多用對稱；但住宅却便少見對稱，多用均衡了。雕刻，在構圖上，也須均衡。特在表現人類身體底一種姿勢在雕刻上的時候。繪畫底構圖上，也須講究均衡的法則；不問在風景畫，在風俗畫，都屬重要。還有工藝美術底輪廓與模樣上，均衡也頗常採用。大凡用對稱的模樣覺得太板重時，便即破了對稱而用均衡。但在全無對稱分子的模樣上，均衡也是必要的。

至如跳舞，自然更須在形體上保持着均衡。首先右脚提上，而左脚着地，次後左脚提上，而右脚着地；每一個姿勢，都須自身均衡，又與次後底姿勢不失均衡的形勢。服飾上也有均衡底必要；大抵不是對稱，總是均衡的。

這均衡，也只是限於形一方面獨有的形式。色上沒有，音上也是全然沒有的。形一方面也大體多爲左右的均衡，上下前後的便不多。在這點

上，差不多是和對稱相同的。　但如在上下的一軸上，上面小下面大的時候，固然爲求定安也未嘗不可說它爲求均衡。　如六和塔之類，下面大的，就也可以說是均衡着的。

四、調和與對比

兩個極相接近的東西並列在一處，其間相差很微，便多成爲調和、（Harmony）的形式。　兩個極不相同的東西並列在一處，其間相去很遠，便多成爲對比、（Contract）的形式。　例如從正黑色，漸次淡薄到正白色的一列中，取正黑色和其次的淡黑色相並列時就是調和；取兩端底黑白兩色

相並列時就是對比。

調和有形底調和，色底調和。色底調和方式很多，最多見的是下列兩種。第一種，是對比不强烈的時候。如紅和綠等，以純粹的强烈的顏色相並列時原本相對比；但以淺紅和淡綠相並列的時候却也相調和。又如正黑和純白鄰接時，也是相對比；而當黑是淡黑，白是灰白的時候，也便是相調和。故對比與調和，雖像是兩個極端上的東西，其實也未始不可視爲根本同一的東西。第二種，是色彩相似的時候。如紅與淡紅，綠與淡綠等，色彩相同而濃淡不同的，及紅與橙、黃與綠等，在色環上兩個色彩處於鄰接的地位的，便都是互相調和的色彩。

形底調和，固然和前面說過的均衡，後面要說的比例，都頗相似，容易混

同；但也略有不同。例如圓形的房屋裏，放了有角的檯椅，就覺不調和；不如放上些略帶圓樣的檯椅。將圓茶杯放在方茶托上也是不調和，不是將它放在圓茶托裏格外調和些。總括說來，在形底上面，總是以直線爲主的與以直線爲主的相調和；以曲線爲主的與以曲線爲主的相調和。所以建築和屋內裝飾或日常器具，隨身東西和用的人，剪髮分髮底形式和顏面等等關係之間，如要講究形底調和的時候，都應以類似的線條爲基調。

以上所說，凡是調和的兩件東西，總是互相類似的，並無甚麼觸目的變化。所以我們接觸到它時，也就每每覺得它有融洽、優美、鎮靜、深沉等情趣。

調和一語，原本用途很廣。即關於色和形，也除了上述的形色各自調和之外，還有色和形底調和（如花瓶等形，就有形狀好而色與它不調和的

）色和人底調和（如男青年穿起紅鞋來便覺得不調和的可笑）等事。

但此語原從音樂方面出來，自應以音上的調和爲本義。音樂上凡兩音相調和的時候聽去總是只像一音的，如隔一協的兩音同時並發時，便有此種的現象。兩色兩形就是相調和，也還是兩色兩形，而兩音互相調和時却竟能合而爲一。所謂調和，原本是指這合一的情狀。

但對比却正與它相反對，不以音爲本義，而多顯在色上。如色環上兩兩相對的所謂補色，例如紅和綠，藍和橙，紫和黃等，便都是對比的東西。黑和白，也是互相對比的。此等對比，在自然上，在藝術中的建築上，繪畫上，以及在服飾上，都頗常見。自然中如葉綠花紅的牡丹，便顯然是一個對比；綠色樹林圍着紅色房屋，也便是自然與建築對比的。繪畫中，也有一張畫中

用色底對比的；也有畫中不對比而畫與畫框，畫與畫裝成對比的。 服飾上，則頭髮和髮飾，衣服和鑲邊，衣服和裙子等，也頗有人用色底對比。

這種對比底形式，因爲變化極顯，每每帶有華美、鮮活、健强、及闊達等情趣，與調和所隨有的情調，差不多相反。

對比也頗可在形上找得不少的例。 如線條底曲直縱橫，圖形底方圓並列，便是對比的。 同形而大小懸殊，如在自然中大樹旁邊，散有小樹，大島旁邊，附有小島，也是對比。 或是山野鄰接；或者羣山連亘之間，望見一片汪洋，也是對比。 即在藝術上，也是建築也用它，雕刻也用它，繪畫也用它的。 詩文中的所謂映襯辭格（參看描著修辭學發凡）也就是對比底一種。

五、比例

以上的法則，都是兩個以上的形色等類之間的法則；但比例、(Proportion)却是一個形象上甲一部分與乙一部分之間的形式法則。比例底意義，大略也與數學等書上所說的相同，即普通所謂兩部分底配稱或不配稱。

在一個物象中兩部分底配稱不配稱，影響於整個物體形狀底好醜很不少。形狀底好醜雖然也與線條底性質有關係，大抵還是比例底關係大。如一本書底形狀好不好，一根柱子是否覺得太粗或太細，就沒有一個不是由長與闊或長與粗底比例上所生的事實。而這樣的比例，原都存在一物底兩部分間的，只要有一物可以分為兩部分——部分與部分或部分與全

體，就於那物上會有須得適合於這樣比例的要求。

只是要求底緩急與粗細，也頗隨物而異。有的是差了多少也不引人注意，有的却眞是「加之一分則太長，減之一分則太短」，至微極細地須有比例上的安排的。例如天然的樹木原也須得合乎比例，但並不是不許有一黨一毫之差。而如建築上比例底要求，却就比它緊急的多，也且細緻的多。往往在十數丈或數十丈之中只差一尺，那建築底全體底印象便很不相同。我們只要比一比希臘建築中的三個式樣，便可明瞭此中的消息。那三個式樣在一般的學者之間已有定評，都以為多利安式富有剛健莊重的氣象，伊奧尼亞式多有和柔溫雅的情味，而哥林多式則不過華美纖小而已。所以如此評判，原本也有種種的理由，但那柱子粗細底比例，實際就是

其中的重大理由之一。 三個式樣中以多利安式爲最粗，伊奧尼亞式次之，哥林多式最細；粗與長底比例各不相同。 那不同也不算怎麼大，但已很有影響於全體底印象了。 建築尙且如此，人體更不消說。 鋪張點說來，就是宋玉所謂「增之一分則太長，減之一分則太短」的話，簡直也是可以十分通用。 但此所謂不能增不能減，原本是各部比例上的話。 只要比例恰合便覺美觀，胖瘦高倭是可以不論的。 所以某一雜誌，發問徵答，說到底是胖的美，還是瘦的美。 那種問題自然可以算是一種愚問題。 不過於胖或過於瘦時，就使只論那人比例也還適合，而那人與周圍底比例却逸常態，可也就要使人不免有異常之感的。

像這樣，我們常於物象有着比例底要求。 在這些比例中間，究以具備

怎樣條件的爲最好呢？　德人蔡辛克(Adolf Zeising, 1810—76)曾提出所謂黃金比例(Golden Section)亦稱黃金分割；以爲黃金比例是美的效果最大的比例。　所謂黃金比例就是大小二者底比等於大小二者之和與大者之比的關係，以算式表之，即爲：

$$a : b = (a+b) : a \quad \text{但} \ a > b$$

照這公式講來，例如一張名片，就以那長邊與那短邊底比例等於那長短二邊之和與那長邊之比的兩邊爲最適宜；假若長邊爲五寸，短邊便該是三寸；長邊爲二寸，短邊便該是一寸二分五釐。　人體上比例底問題原本早就有人在藝術上想到；但更一般地研究比例底問題而建設了所謂黃金比例的，如前所說，實爲蔡辛克。　依蔡辛克實驗的結果，以爲藝術品上不必說，就是

在天體上或自然物上，也都可以應用它。 在動物界中，人類底身體上更其可以應用它。 將人體分爲上下兩部，則不但以臍爲界上下部有着黃金比例，即上部從頭頂到咽喉，從咽喉到肚臍，下部從肚臍到膝蓋，從膝蓋到脚掌，也都是有着所謂黃金比例的。

但這種的比例雖或自然地現於種種的事物上，或由藝術家無意識地現於種種的作品上；如果一定要將這比例去規律一切事物底比例，却也未免是一種膠柱鼓瑟模樣的蔽塞之見。 因爲比例底要求一半由於生理，一半也是由於心理的。 心理不同，比例也便可以不同。 即如建築，或尚剛健，或尚優雅，或尚華貴，好尚如有不同，建築物各部底比例自然也就不能沒有種種的差異。 一定要膠柱鼓瑟地，執着統計底結果底一端以規律一切，大

抵是行不通的。不過因爲它是適中的，就把它當作一個重要的比例，却也是當然之至的事。

比例底事例，略如上文所舉，總之以形爲主，（所以在關於形的建築繪畫等藝術上尤爲重要）色上差不多是絕無其例的。音上雖則並無稱爲比例的形式，然如詩文上句法底奇偶或音步底錯綜等，却並未嘗不可視爲一種的比例。

六、形式原理

以上已把幾個常見的形式，略略分別闡明其作用了。雖然除此之外，

也還有幾個常見的形式如層累之類，（層累即逐漸增加的形式，如山峯逐級增高色彩逐層濃重都是其例）現在似乎也可以不必再說。因爲那些形式或法則，雖然各各有它不可相混的職能，到底也是在一個原理底支配之下的；假若原理眞地徹底明白了，則那些形式就是完全不知也屬無妨。所以下文，就將所謂形式原理，略加說述，不再說述那些法則了。

所謂形式原理，就是繁多的統一。

我們對於美的形式，雖不一定要求其如此如彼，只是四分五裂雜亂無章，總覺是與審美的心情不合的。所以第一，「統一」實爲對象所不可不具的一個要質。而且它所統一的又該不止是簡單的一二個要素。如止是一二個要素，則統一固易成就，却頗不免使人覺得單調。所以第二，繁多

又爲對象所不可不具的一個要質。 我們覺得美的對象最好一面有着鮮明的統一，同時搆成它的要素又是異常的繁多。 却又不是甚麼統一與否定了統一的繁多相並列，而是統一即現在繁多的要素之中的。 如此，則所謂有機的統一就成立。 能夠「統一爲繁多底統一，而繁多又爲統一底分化。」 既沒有統一之流弊的單調板滯，也沒有繁多之流弊的厭煩與雜亂。

所以古來所公認的形式原理，就是所謂繁多的統一，(Unity in Variety，) 或譯爲多樣的統一，亦稱變化的統一。

這種的統一在美的對象間，約可從兩方面考察它。 第一從部分與全體底關係間，第二從部分與部分底關係間。

部分與全體間可以認爲統一的，第一全體間大抵是有統一的要素爲各部分所公有，且在全體間占着重要的位置。此種公有的要素，就是所謂公相。全體間先要有了這公相，在各部分間連繫着各部分，然後各部分纔有公同的印象，而不致彼此漠不相關。而公相連繫各部分時，也須公相占據了首位，與各部分的部分之間成立了主和從，上司和下屬的關係，這纔全體顯然爲公相所統一，渾然一體，而無渙散散漫的印象。故如儒林外史等隨筆的小說，局部局部地雖也非常地有趣味，但因各部分在全體之內的作用，在全體之間的關係，太不明白緊切，總不免有些散漫的感想，爲它美中的不足。部分之於全體，總之不是那樣幾乎可以分割爲若干部分，而各部分簡直各可成爲整個的個體，所能滿足的。而且最好，這公相還不止如上所

說，止爲各部分底統率者，止爲部分與部分之間的公約數；最好，它還是做了各部分底根幹，爲生發各部分的本原。如此，則公相與部分之間的關係就不止是主從上下的關係，簡直可以說是一種公相分化的關係。故黎普思(Theodor Lipps, 1851-1914)就稱這情形下的統一原理爲公相、分化、的原理。在此情形之下，公相即爲全體底形成原理，根本節奏，根本思想，根本情調；而繁多的部分就爲這公相所分化的枝葉。名爲繁多底統一，簡直就是統一分化爲繁多。有如枝葉從其生命底必然，爲一根所生發的一般。

但部分與全體間又不是公相著，統一全，便算萬事完足。假若公相太顯著，統一太過分了，公相倂吞了部分，則部分萎縮，全部也就隨着不振。故講美形式的，第二在部分與全體底關係間又往往提出了所謂均、勻、或平、衡、

的原理來補充。 要求各部分雖隸屬於統一底要素，却仍不忽視任何的部分。 一部分縱在全體之內占了極小極小一點的位置，也仍能保持其自身所有獨特的價值。 這和任何的個人都在社會組織之內要求各自有各自底自由與意義極其相像，故頗有人譬喻地稱這爲民主的原理。 依這原理，如在藝術裏，便當使一字、一句、一線、一畫，各有自己存在底意義，單把它來做縫塞找頭是不宜的。 我們無論何時總得使各個部分盡皆旺盛的發達；因爲這樣，纔可以顯得公相分化底力量底發達。 所以部分繁多底需要，——即分化底繁複與豐富底需要，也並不減於統一底需要。 有時甚至有反對、背馳、矛盾、衝突、糾紛、鬬爭等要素參雜在內，反而更能增進我們底快感。 因爲這樣，它就更繁富了。 不過分化底繁複也有限界：就是須得不破壞了公

相底統一。正如統一底限界，不得併吞了部分底繁富一樣。所以說公相底統一與部分底繁多間，應有所謂平衡。能平衡則公相底統一愈緊嚴，部分底分化愈繁富，却愈有濃厚的趣味。這是說部分與全體間統一的情形。

至於部分與部分間的統一，又另有黎普思所謂君主制從屬的原理支配它。有的人說的「統攝」（也有人直用日本人所謂「統配」或「統調」等名稱）和有的人說的「賓主」或「君臣賓主」，都是指這個補充的原理而言。這個原理是說美的整體中的各個部分，不當一律地並列在同一水平線上；其中當有高級的部分與低級的部分，主腦的部分與從屬的部分之分。所有低級的或從屬的部分都當爲其中一個或數個高級的或主腦的

分所統攝，而後全體的精神方覺凝聚，繁多底統一的印象方覺顯明。 前面所說，公相分化是公同要素總括了各部分的事；這里說的主從是這部分統率着別一部分的事。 全體中的各部分除了依照上文公相分化原理，全體為公相所統一之外，還當依此原理所說凝結或集中在構成全體的所有部分之中的幾個部分上。 正如民族有了統一要素成了統一的全體了，還須舉出做代表的一人或數人為主腦或領袖一樣。 故此賓主的原理，也有人譬喻地稱為領袖的原理。 這領袖的原理，也不是架空可以樹立的，概須建立在公相分化的原理之上。 就是必先有了公相分化，而後賓主原理方纔可以將公相分化作為基地而建立其上。 這也很像民族須先有了統一的要素總括了各方面，然後若干做代表的領袖，方不致孤立無助，或止於統一

了具有公同特質的若干部分而不能成為全體底焦點一樣。

在美的整體中做主腦的部分，必須具有兩個條件：第一個條件，該部分必須有可以引人注意的特殊性質。換了話說，該部分必須有能夠給人強的印象的能力；該部分底印象力愈強，其統攝全體的力也就愈強。但止有強的印象力，也不無獨特孤立，與其他部分缺少聯繫的危險。故第二個條件，還須該部分在全體中占有特殊的地位。全體中，假若有甚麼一個部分具備了這兩個條件所列的性質和地位，該部分就可以為全體中的主腦，而以其餘的部分為賓為從。

在審美上有做主腦部分的性質和地位的，在空間形。體上就要算到中心和邊緣。當我們觀看空間形體的時候，我們底眼光，大抵先落在中心，然

後向外擴展。 繪畫中，有將聖母和基督位置中間，將天使們放在近周邊的，便是利用這自然的重心。小姑娘們刺繡，特繡中心和邊緣的，也正是利用這自然的重心的。 但在時間現象中，却大抵以起始、中段和終結三處爲自然的重心。 這在亞理斯多德著詩學時，便已想到（參看詩學第七章）。起始時候意趣新鮮，且多期望。 中段爲我們回念起始，眺望終結，略事休息的處所。 終結則是心理上的最後，記憶最强。 無論如何的歷程，其起始的部分總因是出發、企圖、準備的緣故很重要；其中段又因是樞點或轉機，其終結又因是完結的緣故很重要。 只此所謂中段，並非數學上的那平分兩部的中點，只是一種心理上的中點罷了。 亞理斯多德底所謂中段，在近代的小說等類藝術作品中，往往所占甚小，而且居在將近終結的地方。 在藝術

底結搆或組織上，起始大抵是提起了全體底問題，引出場面或人物來。次後脈絡逐漸推移，波瀾逐漸洶涌，到越過中點而潰決。然後問題解決，趨向分明。

容積特大，也是表示爲主的一種方式。故在繪畫中，頗有將主要人物特別放大的例。又特加分量，也是表示爲主腦的一個方式。如音樂上的聲音特加强大，小說上的人物特加詳寫等，便是其例。

此等爲主的部分與爲從的部分之間，也須互有相平衡的情形。假若爲主的部分太强，有併吞了從部之勢，也就像公相併吞了部分一樣，不能算爲審美上圓滿的境界。所以簡括地說起來，繁多的統一這一個形式原理，最好是有了公相分化原理與賓主原理與平衡原理等三原理爲其補充原

理；這凡看過了上文的，大概已可明白了。（參看呂澂編美學概論第二章，該章譯述黎普思底言說頗詳）。

論美的形式的話，暫且止此；以後我們再談美底內容。

第五章　美底內容

一、內容底概念

以上已經說過美底感覺和美底形式了；但美的境界若只以此搆成，也還不免貧弱。如在藝術，只以感覺材料，結成形式，此外更無甚麼含義的，大抵要算裝飾畫。所以有人就稱裝飾畫爲感覺的繪畫。可是就在這感覺的裝飾畫中，也是可以把它看作單是色和線組合所成的東西來得少，可以把它看作含有一種意思的東西來得多。就是那種簡直無意義的色和線，看去也還是覺得它是變花化葉，幻成模樣的多，不是純然無意義地結合着

的。

圖案尙且如此，其他更繁複的藝術自然更其不必說。大抵配合材料而爲形式，都不是單單爲了那形式而配合材料；是要配合了，來表現甚麼，配合了來指示甚麼的。人看它，也常要玩味它所表現、它所指示的是甚麼。例如見到一個七層的建築，單是看那黑瓦紅牆底美，和那七級比例底妙，而不知道它所表現的是甚麼，它有甚麼意義，總是不能滿足的。總得要知道，它是七重塔，及爲佛教的建築等事，方纔興味完滿。而這些却便是這節裏的所謂內容了。

在美學上，形式固屬重要，但藝術家所要表現的，到底還是內容。從表現底本意上講，自應以這內容爲主。至於假借材料，整頓形式，不過是表現

意義內容的一種手段罷了。 世界上可以做內容的東西很多，大體可以分爲自然和人生兩類。

二、自然和人生

自然之中，簡直可以說沒有一件東西不可以做美底內容。 設如第一章第二節那樣分自然美爲五種，就五種都得做美底內容。 植物中以花卉爲首，做美底內容的儘多。 動物也蟲魚鳥獸等，都可以做內容。 鑛物也從寶石以下，巖湖山河都常做美底內容的。 總而言之，自然儘如自然底原形即成爲美底內容的，便已不少；而自然底再現因藝術而爲美底內容的，也實

在很多。仍依上述底分類，則如描寫巖湖山河的所謂風景畫，描寫翎毛花卉的所謂花鳥畫等，就舉不勝舉。在動物之中，人類底身體尤爲重要的內容。所謂人物畫，裸體畫，人物雕刻，裸體雕刻等，都以它爲對象。

人生，也是無論人生自身及其再現，都可以做美底內容。比之自然更爲繁富、更加複雜。從最簡單的，如個人底心理，或則喜悅、或則憤怒、或則悲哀等，直到最複雜的，如國家的事、國際的事等，都無不可。但把人生用藝術來表現的時候，以雕刻或音樂表現的，與以繪畫表現的，與以詩歌小說戲劇等表現的內容，大抵並不能全然相同。這所以不能全然相同的原因，並非純然由於單純與繁複的緣故，實與藝術底性質有關係；不過內容底單複與藝術形體底大小卻也有相當的連帶的關係。例如我國底五絕之類，要在

那二十字中裝入非常繁複的內容，總之是難能的，反之，要在戲劇之類的東西中間，只藏着一點極單簡的內容，也未免太乏味了。至於美底內容與藝術性質底連帶關係，更其明白。只要看些實例，便可知道，繪畫是繪畫，雕刻是雕刻，小說是小說，差不多都是各有各底適當內容的。即在繪畫中，也是油畫的，粉畫的，水墨畫的，內容並不能彼此全然相同。

以上說及的，大抵都是指着現在的人生；其實做美底內容，也不一定要它是現在的。就是過去的故事，歷史的事跡之中，可以做美底內容，現於繪畫、小說、戲劇等作品中的也不知有多少。所謂歷史畫、歷史小說、史劇，便都是用這一類的內容所成。而且還不限於過去與現在，就是未來的想像或空想，也一樣地可以做美底內容。凡稱爲「理想的」東西，差不多都是這

一類，其例也並不是難以找見的。

三、知的內容

但用心理的分類法來分別美底內容時，美底內容却實可以分爲知的內容和情的內容兩類。而將知的內容細分起來，又還可以再分爲直接內容與間接內容兩種。在藝術中，除了建築等無所描摹的之外，大抵都是一個作品之中同時蘊藏着這兩種的內容的。

(一)所謂直接內容——就是藝術所描寫的對象所有的實際的意義，可以稱爲藝術底第一、內容、或表面內容、的東西。例如在風景畫中描寫山河

的時候，那山河就是那風景畫底直接內容；在人物畫中描寫小女的時候，那小女也就是那人物畫底直接內容。　但建築等不是以甚麼一物爲對象描寫所成的東西，却是難以指出它底直接內容的。

(二)所謂間接內容——則是藝術裏面所含的意義，爲作品所間接表出的情趣、精神。　如果按照上例，也得稱爲第二、內容、或裏面內容。

直接內容是藝術所直接地而且明顯地描寫出的東西，大抵無論甚麼人，只要一看便能通曉的。　間接內容則因是間接地伏在藝術裏面的東西，自然比之直接內容略帶不甚明確的性質，並且種類也不少，又是各有各底特徵的，所以未必人人都能立刻注意到，現在應得將它分別地說一說。　唯當我們觀照物象的時候，直接間接原是不能截然分開的。　譬如看見畫着

一座山，自然就有山的聯想等等與它相結合。其結合，簡直像是化學的結合，而不是物理的結合。實際上，兩種內容原有密切不可分離的關係。現在分開來說，完全只爲說述的便利罷了。

四、聯想內容

物象中，間接內容底第一種，爲聯想內容。所謂聯想內容，就是我們觀照美的時候，從那直接內容聯想到的另外一個內容。例如見櫻花而想到自己曾經旅行過的東島底風光，見山水畫而記起曾經攀登過的幾多高山，與曾經橫渡過的幾多小溪大河以及汪洋大海。當我們或者看繪畫或者

聽音樂，鑑賞藝術的時候，往往情不自禁地會有這種的聯想接連地起來。在這種聯想的內容中，直接要素與聯想要素底結合，每每極其浮泛，又每每隨人隨境而異。這時如此聯想，過了一時又不是如此聯想；這人如此聯想，別人又不是如此聯想。有時甚至會想到毫不相干的事情上去，竟不注意藝術底自身而注意藝術以外的東西。那些排拒聯想的議論，就是從此起來。但利用聯想，振作作品底想像，也常能使藝術品底趣味豐富而有餘韻餘情。它在藝術上的作用，也是不可輕視的。

聯想內容，在藝術上約有兩個作用：第一是補充藝術原有內容的作用；第二是暈化藝術原有內容的作用。

此外還有一個做鑑賞底預備條件的作用。例如空間藝術中，以歷史

上或神話上(宗教上)的情節爲表現底對象時，就需要這一種的聯想內容；時間藝術中如用典的詩歌之類，也是須有這種做預備條件的聯想纔得充分地鑒賞的。但這種聯想實是未入美意識範圍之內的非美的聯想；於憭解當面的美的對象上雖然也是必須的附屬物，若在此點上費了過多的心力，却就使美意識難得有純一的境界。而且容易有喧賓奪主，僅憑那預備條件上理知的興味來評定美對象價值高下的危險。

聯想內容屬於美意識範圍之內的，還是只有上述的補充和暈化這兩個作用。行補充作用的，就是藝術驅遣我們底想像向着內容底前後或左右伸張的時候，換了話說，就是藝術使我們底意象去補充藝術底內容的時候，進入美意識來的那聯想內容。例如托爾斯泰在藝術論中所稱贊的克

闌斯珂伊底那一張畫。那畫，白描着一間附有露臺的客室，外邊正走過從軍凱旋的軍隊。露臺上有一個奶娘抱了嬰兒，並帶了一個小孩，在看軍隊底進行，神情很興奮。而孩兒們底母親，却倒在沙發上，用手帕掩了臉在那里嗚咽。畫面上不過如此。但我們因此，却就可以推知畫外的東西，想見畫前畫後的情形。這就是以聯想內容補充了實際已經表現了的內容的。凡是選了在時間中流動的事象底某一瞬間來表現的東西，如繪畫雕刻之類，除非它止以表現靜的形式爲目的，大抵無論何時，都是有這一種聯想的補充作用參加的餘地的。就在詩歌，也是這樣。若闊的象徵中，論文藝鑒賞底四階段處，那第三階段所謂「感覺的底心像」也就是需得有這一種聯想的補充作用造成它的東西。

第二個暈化作用，就是藝術喚起了盈餘的想像圍繞着美意識底中核活動時那一種漠茫的以至朦朧的聯想內容所有的作用。所謂嫋嫋的餘韻餘情，概由聯想內容底這一種作用而來。如讀陶淵明「採菊東籬下，悠然見南山」的詩，白居易「思悠悠，恨悠悠，恨到歸時方始休，月明人倚樓」的詞之類時，大抵我們總可以經驗到美意識蘊藏了滿滿的情趣終至逸出，在直接所表現的景況，姿態等等旁邊，自由繚繞的。對於音樂，如在月明星稀的秋夜中聽如怨如慕的簫聲，也很能喚起此種作用的聯想內容。所謂流水高山，也無非是此種聯想內容底暈化作用罷了。即在空間藝術中，如富有詩趣的繪畫之類，也很有此種有人稱它爲「擴散的想像作用」的暈化作用。

像這樣，聯想內容大概都有補充和量化兩個作用。但在普通的時候，却並不是將這聯想內容自身在藝術上表現出來。要人聯想，到底要給人聯想底餘地，人家纔會去聯想；若將聯想內容底自身也表現出來，那簡直把鑒賞者聯想底餘地都占盡了，就叫人要聯想也無可再聯想；藝術家通常是不做的。但實際上也並不是絕對沒有將聯想內容表現出來的東西。凡當聽便觀照鑒賞者去聯想，不保沒有反乎制作者底思想、情緒、精神、氣分的東西參雜的時候，這一種的表現法也屬必要。不過這好像只限於文學中有，空間藝術中是沒有的。文學中又以詩歌中爲最多。

曾見有人分聯想內容爲「確定的聯想內容」和「不確定的聯想內容」兩類。照此分類，則凡上文所已經說的，每每隨人隨境而異的浮泛的聯想

內容，便都可以歸入不確定的聯想一類。　這種將聯想內容也表現出來將聯想底方向確定了的，卻應歸入確定的聯想一類。　在文學中所謂「明喻」及「隱喻」的修辭法，如說「我底佳偶在女子中好像百合花在荊棘內」（見舊約雅歌）將譬喻語詞「好像」寫出來的「明喻」，與「舊恨春江流不盡，新恨雲山千疊」等將譬喻語詞隱了不寫的「隱喻」（詳見拙著修辭學發凡），都是這一類中的表現法。　這些明喻和隱喻，都是勉強要讀者這樣地聯想，將聯想的內容露骨地寫出來的。

此外還有所謂「雙關」（如華山畿云「別後常相思，頓書千丈闕，題碑無罷時，」「題碑」二字雙關，有「題碑」與「啼悲」內外兩種意義）所謂「藏詞」（即以「友于」代兄弟，以「居諸」代日月等藏頭歇後語）及所謂「借代」

（此類極繁，如以絲竹代音樂便是一例）等，也是這類的表現法。這類之中有的因爲太爛熟了，簡直不必聯想，嚴格說時也不能算是聯想內容了；但從它底起源，它底性質，它底職務上說，實在也是一種聯想內容，制作者已經替鑒賞者將聯想底傾向限定了的。（也詳見拙著修辭學發凡）

五、類型內容

間接內容底第二種，爲類型內容。

藝術中描寫自然界底事物的，特是描寫人物或人事的，往往直接描寫着個體，即便間接顯示着類型。我們底意識中，原本都有所謂類型的或一

般的觀念。從幼小的時候起，每逢經驗到自然界底事物，例如犬貓等類時，意識上先就印下了犬貓等底印象。隨後再經驗到犬貓之類的事物時，看有不同又將印象加以訂正增補，結末就成了各個東西底確定的類型觀念。這等確定的類型觀念，本只潛在地伏在心中，並不明瞭地意識着的。但當有新經驗的事物在眼前的時候，却都依照着這等類型觀念，而下或是犬或是貓的判斷。又都依照着這等類型觀念，對於現有的同類的事物，而有所謂「類型的」和「個性的」底區分。在我們下那判斷時，凡那新經驗的事物很與原有的類型觀念相吻合，並無顯著的不同的，我們大抵就稱它爲類、型的東西；反之，那新經驗的事物雖與原有的類型觀念相符合却頗有顯著的不同之點的，我們大抵又稱它爲個、性的東西。這等類型和個性，當然不

是甚麼截然不得相混的東西。 所以同是一個東西，甲以爲是類型的，而乙以爲是個性的的時候，自然也是有的。 如就實際的事物而論，則凡自然界底事物中如地水火風等，大抵都是類型的而不是個性的東西。 到了植物動物界，總算已有個性可見。 其中動物更爲明顯。 但也還要如英國善畫狗、馬、牛、羊、猿、鹿、獅子等動物的蘭特西爾(Sir Edwin Landseer, 1802—73)那樣的動物畫家纔能看出它們各個底個性；普通人去看動物，也還多是類型的。 直到人類，個性總算能爲一般的所理解，爲一般的所留神了。 類型也頗繁複地區分着。 甚麼人種呵，國家呵，甚麼地方呵，年齡呵，性屬呵，還有甚麼階級呵，職業呵，類型很煩，個性也特別的顯明。 故凡以人物爲題材的藝術，往往直接描寫個性，而間接即描寫着它底類型。 類型內容與直接內

容底關係，常爲渾然的一體，類型內容即在直接內容之中，不可剖分。我們在鑒賞這種藝術時，也就常常間接地領略着它底類型內容。

六、象徵內容

藝術底間接內容，此外還有一種，叫作象徵內容。象徵內容是指本非藝術本身實際所顯示，却教人感得儼如藝術本身所固有的那些情緒、氣分、思想、意志之類，就是指那些只爲藝術裏面象徵地所有的東西而言。例如易卜生底戲劇羣鬼中以太陽象徵自由與美。太陽爲直接內容，自由與美即爲間接內容。這種間接內容原非那太陽所固有，全然只是象徵的東西。

在象徵的內容中，直接內容與間接內容底關係，並不像類型內容中那樣的緊切，也不像聯想內容中那樣的浮泛，恰好位在兩者之間。

做象徵之外形的，總是感覺的東西，然而差不多甚麼東西都可以做。色彩也有做象徵的，如黑爲死亡底象徵、白爲純潔底象徵之類，是誰也知道了的。　聲音也有用做象徵的，如所謂高音表純潔神聖，低音表惡人惡魔等便是。　還有種種的數字，也有用爲象徵的，如所謂三表甚麼、四表甚麼、七表甚麼之類便是。　此外形狀、器物、動物、植物等，也都可以爲象徵之用。　特是植物，在西洋且有以花表種種心情的所謂花語 (Language of flowers)。如以薔薇表愛，常春藤表友愛結婚等。　可爲象徵底直接內容的，簡直是一切的東西。

但那做象徵外形的一切東西，雖爲直接內容，却也只是一種支持間接內容的東西，在整個的內容中並不算是重要的。重要的內容還是這間接的象徵內容。若非如此，就不成其所謂象徵。在這點上，我們很可看出象徵內容和聯想內容底不同。聯想內容底那間接內容有的止於量化直接內容，最多也不過以聯想到的東西補充原來的意義，間接內容總之處在賓從的地位。但在象徵，却還是間接內容重要得多。

象徵也有很簡單的，也有很繁複的。最簡單的是空間藝術中的附屬物件與姿勢等。這在繪畫雕刻上，尤其在宗教的繪畫雕刻上，頗有不少的實例。

例如附屬物，在希臘底雕刻上，就有宙斯(Zeus)附有閃電或鷹，坡賽頓

(Poseidon)附有三叉戟等；在基督教的宗教畫上，也有單看顏面雖然不知是那一個門徒，却可因他附劍而知是彼得，附鷹而知是約翰，附錢袋而知是猶大等的實例。就在佛教上，也有所謂契印，如觀音菩薩執的蓮華，文殊菩薩執的利劍等。

再以姿勢，表現神格佛格的也頗多。如佛教中有所謂印契的一種東西；有時固然也并包持物，即上文所謂契印的而言，大體却都指以手底式樣，指頭底揑法等標示種種手印的。我們因那手印底標示，也便可以猜度是誰底像容。

但這等象徵，大抵須要知道頗詳的故事或頗抽象的議論纔能明白。靠傳說的力量很多，却少直接地新鮮的刺戟性。

比用附屬物件及姿勢再繁複的象徵，大抵都是以人物或人事間或以動物及其他的東西爲符徵，顯示抽象的思想或眞理。例如以一女子掩閉了雙眼，一手挐稱，一手挐劍，象徵公平；用骸骨象徵死；以及前面曾經說到的，以太陽象徵爲個人主義之理想的自由與美等。還有所謂「諷諭」如天路歷程等；以人事暗示宇宙人生底玄理的，有所謂「寓言」，如伊索寓言等，以動植物寄託玄理或教訓的，也都是直接地表面地有着簡單的自然的意義，而間接地裏面地寓有抽象的、理想的思想觀念。觀賞者對着此種內容時，意識中每會湧現了重重的思想活動。故曾有人稱此種的思想觀念等，爲象徵的思想內容。

還有，引起鑒賞者思想活動的一點上與上段所謂象徵的思想內容毫

無不同，而直接所描寫的外形的事物却有獨立的美的價值，裏面所含有的間接內容也頗精采，足以代表人生問題或人生眞理底一部或全部的。如罕讀雷忒底表懷疑苦悶，西遊記底表「一經退轉，便入旁門」的，便屬此類。屬於此類的象徵，大抵只論它那直接所描的人物或事件，便已有了充分的價值，但在它却還不過是暗示人生隱微消息的象徵，換句話說，仍還不過是代表。故此類的象徵內容，曾有人稱爲象徵的代表內容。在爲代表的一點，頗與類型內容相接近，但類型內容是不帶象徵的性質的，所以兩者仍舊顯然不同。

此外還有一類，與上述的各類全然異趣。關於色彩，如黑爲悲哀，白爲純潔等，常引起觀賞者種種的情趣。關於音響，如高聲快活，低音悲哀，粗音

莊重等，也各有種種的情趣。關於調子，快了常會引起興奮的情緒，慢了常會引起沈靜的情緒。關於花木，如梅高潔，如葵溫和，如櫻優美，如紫蘇底依賴歡迎，如雛菊底天眞和平，如牡丹底富貴華麗，如月桂樹底勝利光榮，如曼陀羅華底恐怖。關於動物，如駱駝底忍耐，如蜜蜂底勤勉，如狐狸底狡猾，如鵰底不屈不撓，如梟底博識，如鳩底和平。很多的東西都常給與我們種種的情趣。這等的情趣普通簡直隱隱以爲對象所固有。這當然不是對象本身所固有，要不過是象徵的情趣罷了。故亦曾有人稱此種象徵的間接內容爲象徵的情趣內容。情趣象徵，當然並不止如上所述的因襲的簡單的東西，此外的例還是很多。最近所謂象徵的文藝，就多屬於此種情趣或情調的象徵。而其象徵的手段則較舊的更爲直截，不以類似而以感觸。

換了話說，即不求事象底類似，只求所引起的情調情趣底類似。

綜上各類的象徵，凡是好的象徵的外形必富於兩種的特性：一爲刺戟性，一爲暗示性。　因爲要有暗示性或暗示力，故愈是精神的，神秘的，朦朧的，愈高妙；太明白，却無趣。　而因要有刺戟性刺戟力的緣故，也就愈是具象的，直觀的東西，愈適宜；如需要抽象的推理，或繁瑣的說明時，便總是次等的。我們要求具這兩個條件的適例，在非藝術的事件上，大抵可以舉出耶穌教儀式中記念耶穌受難的晚餐時候的那葡萄酒來。　那是暗示性與刺戟性，相並豐富的。　那葡萄酒卽是所謂耶穌底血。　在象徵的手段上：第一，那紫紅色，是一種煩悶不安的色彩，暗示力頗强；第二，那色又近乎血色，很有刺戟性的。　所以我們就使不贊同那一種禮節，也不能不說那一種象徵的手段

是成功的。

七、情的內容

以上我們已就美底內容中，將所謂知的內容大概說過了，現在還得再說情的內容。

在審美中，感情底活動頗占重要的位置。——也可以說是最占重要的位置。 因爲感情以外，固然也還有思想底活動，如上文所述的知的內容，而且除了思想底活動之外有時也還有意志底作用。 然無論思想與意志，在審美中也都與感情相結合，顯明地帶有感情的性質的。 在審美中構成美

意識的感情，大體有兩種。一是(狹義的)主觀的感情，一是客觀的感情。

所謂主觀的感情，就是鑒賞者自身差不多明明意識着是屬於自己個人的。如有趣無味或者可憎可愛等，一切觀照者對於對象順自己而有的感觸，都是這一種感情。我們下文說美的內容感情處（第六章第四節）將要詳細說述的。

與這相對，那對象底感情就叫作客觀的感情。凡被稱爲感情的，原本都是主觀的東西；但這並不是自覺着爲自己底感情，是自覺着爲對象自有的感情的，故我們也不妨稱它爲客觀的感情。舉例來說，如我們看羅麥莪與裘理葉時，或同情於羅麥莪與裘理葉，或於全劇覺得悲壯之類，那是我們主觀的感情；但如覺得羅麥莪與裘理葉在嘗戀味，在受苦悶之類，覺得爲作

中人物自有如此的感情的，却便是客觀的感情。

這兩種感情，有時是前者底分量比較地强，但也有時是後者底分量比較地强。似乎並不能一概而論。

八　感情移入

我們現在順便再將我們何以會覺得對象自有感情的事，略加說明。這事普通都以所謂感情移入說明它。

所謂感情移入，也稱移感，即投入感情於對象中的意思，爲美學上的一大問題。美學者間也有贊成的，如黎普思 (Theodor Lipps) 和服爾開式

(Volkelt) 等；也有反對的，如威棻舍克 (Stephan Witasek) 和朗格 (Konrad Lange) 等。贊成者中如黎普思，簡直以感情移入爲美意識底根本；而反對者中如威棻舍克則又以所謂感情移入並不是我們心裏眞有實際的感情；即以爲移感並非成立在實際的感情上，只不過當時心裏浮有一種感情底觀念罷了。這就是說：例如我們感得羅麥義煩悶，就不過是心裏浮着羅麥義煩悶底一個觀念，卻即感得彷彿有了煩悶底感情移入在對象中罷了。但感情移入究應看重到如何程度，雖然可以商酌，斷言沒有實際的感情移入終究也是不切實情的。我們只要想一想我們看小說時流淚與作中人物共感的情形，便不能不認這種情形實際也是有的。

而且移感也不止限於美意識中，即在普通的生活上也是有移感的情

形的。平常我們聞別人底哭泣，便以爲他心裏是悲哀，見別人底哄笑，也便以爲他心裏是喜悅，其實我們所見所聞的，也不過是他們顏臉上一種獨特的變化，與從他們口間傳出來的一種獨特的聲音罷了。倘把那顏臉底變化只作顏臉底變化，把那聲音底差異只作聲音底差異而加以比較，則所謂哭泣與哄笑，其間也究竟相去有幾？然而我們可就即此以爲已經窺見那不見不聞的哀樂了。可見平常接觸外界，也非純粹只是感覺底作用；這邊見聞了怎樣即感得對方實在怎樣的情形，是與鑒賞人物畫時有些相像的。

只是審美時候的，頗與普通一般的感情移入有些不同。服爾開忒以爲美的移入比之日常生活裏的移入鮮活而强烈；黎普思以爲美的移感比之日常的移感純粹而完全。大體都是不錯的。我們日常感知他人底哀

樂，十中有九只以感情底觀念終結，只是觀念地認知對方是哀是樂便罷了，很少有過眞切的體驗。往往一經認爲悲哀或喜悅之後，便即游滑過去，或即採取實踐的手段，援助他或是附和他。唯有審美的時候，最能深切地直接地，掃盡了一切攪擾眞純的雜念，一心沒入對象底觀照裏，將對象底生命變成了眞正的體驗。所以兩者相比，雖然性質上並無如何的差異，程度上到底要算美的移感較爲純淨而強烈。不過日常生活中，也有強烈勝過美的感情移入的，如同情的時候便是。

美的感情移入有兩種。一爲自然的感情移入，一爲象徵的感情移入。無論對象爲自然爲藝術，凡對於人類底容貌或動行而起的，都是自然的感情移入；凡對於人類以外的形體及運動移入情趣或感情的，都是象徵的

定爲那做對象的人物實際所自有；在象徵的感情移入的情狀中，我們投出了的情趣卻決不能將它看作那做對象的生物，無生物，人造品，色音，形線等實際所自有，要不過我們將這等對象象徵地以爲有着此種的情趣就是了。

故如對於塑的佛畫的人，我們原不妨以爲那佛那人自己表出了那樣的情趣感情，那情趣感情並非象徵的東西；同樣對於快活優美的跳舞也不妨以爲那跳舞底自身實際表出了那樣的情趣，那情趣也並不是象徵的。但如對風景畫而感得了快活寂寥等情趣時，那情趣卻決不能以爲也是風景畫所自有，如上述二例一樣，卻便只是一種象徵的情趣罷了

第六章　美的感情

一、主觀的情感與客觀的內容

這幾章來，我們已將對於一物認爲美的時候的經驗，取了偏於客觀的一面，略加敍述了。我們已經說過做美底材料的感覺，又已經說過材料底配合即所謂美底形式，最近並且已經說過配合材料以表現它的內容即所謂美底內容。但這等材料、形式、內容、怎樣美妙地映在我們心裏，却還不曾說及。從此我們就要說這對於美的事物的主觀的情感一面的事情了。

這主觀的情感，大體可以分爲三項：

（一）美的材料感情
（二）美的形式感情
（三）美的內容感情

恰與上文所述的材料、形式、內容等三個客觀的內容相順應。例如看戲，見了藝員着的衣飾底華麗而覺有味，聽了圓潤的喉音而覺有味，便是（一）底例。再如對於舞臺底裝飾，藝員底演作，脚色底配合而覺有味，便是（二）底例。而（三），則就是與劇中人共喜共悲一類的事。

所謂有趣有味，並不一定與美有關係。如滿足了知底欲求時也是有味，滿足了意志底祈求時也是有味的；數學難題解決了也痛快，有甚麼著作告成時也是痛快的。但這等的快感，却並不是美感。又凡關於生活上的

滿足，如食飽、睡足的時候，也是很有快慰的感情的，但這也並不是美感。固然那些事項也很有助於美感，可是它們決非美感底自身。故我們應得將上述三項直接與美有關的感情，特稱爲美的感情，以別於其餘的感情。我們在本章裏將要說的，就是這些美的感情。

二、材料感情

材料感情是對於美底材料而起，又大抵是對於色與形與音而起的感情。無論我們對自然，對人生，對藝術，都先有此種感情起來。此種感情與刺戟底強弱很有關係。當刺戟未到一定程度的時候，總是一種中性的感

情，幾乎無所謂愉快與不愉快的。我們普通說話讀書的時候，就都是在這一種中性的感情的狀態之中。比這再貧弱時，便感到缺乏底不愉快了。比這稍強，過了一定的程度，當那外部的印象活鮮鮮地跳動時，又便感得了一種的愉快。但過分的強時，也是要感到疲勞，終致成爲苦痛不愉快的。

材料感情底性質，常常隨着對象而異。由形生的比較地是弱而且靜的感情；由音生的，比較地是強而且動的感情；由色生的感情，大抵恰在這兩方之間。色形音以外的感情，簡直比音底感情還強的也有。例如觸覺上便有此種的境界。然在美的意義上總是薄弱的，並不能與這色形音相並列。

色彩各能引起特有的感情，如紅有活動熱烈等情趣，綠有親愛和平等

情趣，前面已經略說了。　普通，飽和了的色彩總比未飽和的色彩更感得美妙；不過其中也有幾種色彩，例如綠和紫，還是中度的飽和的時候更其覺得有趣的。　又凡紅等積極的色彩，大抵可以使人興奮，藍等消極的色彩，可以使人沉靜；綠和紫又適處於中間。　這等情形，雖不知道生理的根據上究竟怎樣，但似乎並不單是聯想底關係。　從聯想上也頗可以發生種種的感情；有爲衆人所一致的，有隨人底性質經歷而不同的。

在形上，大抵曲線有柔和之感，直線有剛强之感。　直線太長，每每感得不快。　故如建築之類之上，長的直線每用別的要素（例如特殊裝置等）中斷它。　宮殿式的建築上，屋簷總帶灣曲形，也是這種的用意。　除用純曲線純直線做的種種形體之外，用曲線與直線錯綜混合了做的形體，也是各

有種種感情的。有時也與聯想底作用有關係。

再說到音，第一要算音彩最與感情有關。如女聲，男聲，鋼琴聲，提琴聲，風琴聲三絃聲，琵琶聲以及波濤聲，風雨聲，直至鳥語聲，蟲鳴聲，無不各有一種的感情。而同一的發聲體，又未嘗不因高低强弱等情境底不同，而有不同的感情。這各種的感情，也與聯想不無關係。

材料感情，雖然如前所說，是一觸即發的，在諸感覺中爲最先浮現的感情，但在一般的素人間，却是効力最强，而且生理上的刺戟也是最强的。

三、形式感情

形式感情是對於形式而起的感情。　即對於形式原理的「繁多的統一」以及對於反復，比例，對稱，均衡，調和，對比等許多形式法則而起的感情。這種感情也是要那形式原理形式法則等形式鮮明地顯出的時候，纔鮮明地起來；形式不鮮明時，是不很起來的。　而且常與材料感情混和在一起，每每不能區別何處爲止是材料感情，何處爲止是形式感情。

繁多的統一是形式原理，對此原理的感情常因以繁多爲主與以統一爲主而不同。　繁多之極，陷於雜亂，常覺不愉快；統一之極，陷於單調，也是要感得不愉快的。　愉快之感，乃在這兩極之間，繁多與統一適當的調劑的時候。　又繁多是動的，統一是靜的，故越偏於繁多的就越含有動的情趣，越偏於統一的就越含有靜的情趣。　如以中國底辟雍宮與日本底鳳凰堂相比，

雖然同爲備具繁多的統一的形式，辟雍宮底一面，就因統一較强而有靜的莊重的感情；鳳凰堂底一面就因繁多略勝而有動的輕快的感情。

反復也有種種的形相，大體都是偏於統一的，故多帶靜的感情，而易流於單調。但反復底單位爲繁多時，也未嘗不可破除了單調增多了動的情趣，而增上幾許快感。例如單是同樣大小的圓形反復雖易流於單調，假若圓形是大小交互的，或與方形錯綜的，則反復底單位已是繁多，我們底感情也便比較不易感着單調。

對稱是左右全然同形的，故大抵第一，有鎭定沉靜之感；第二，有莊嚴穩重之感。但其感情也還是要看左右底繁多底程度而定。左右如偏於統一，則比之反復雖然略覺繁複，也仍不免單調。均衡是形雖不同而量相等

的形式，故一面也頗有鎭定沉靜的感情。而一面卻因左右形體互爲繁多的緣故，雖然還是偏於統一，卻已沒有單調底恐慌了。

至於對比則爲繁多與統一同強的形式；從繁多一面看，繁多是強，從統一一面看，統一也是強的。只不過統一是在裏面，繁多是在表面罷了。例如紅和綠，表面雖然相反，裏面卻仍有着統一，故頗可有快感。但在調和，繁多雖然仍在表面，卻已力量不強，同時統一也就力量不強，而又現出表面來。如淺紅與淡綠相並時的感情便是如此的。調和和對比根本同一，都是大抵根於生理而有愉快的感情。

此外還有比例等。比例繁複的時候，是偏於繁多，比例單簡的時候，是偏於統一的。其太繁複而陷於雜亂，太簡單而陷於單調，都要感得不快的

情形，也與一般的形式相同。

這等形式感情，在一般的素人間常在最後起來，而且也最無力；但在藝術家及藝術批評家之間，却與材料感情相前後起來，且有相當的力量的。

四、內容感情

內容感情是對於知的情的種種內容而起的感情，有時力量頗强，而種類又頗多；從强度及性質底複雜說，都可算是一種占着重大位置的感情。這內容感情大體可分爲二。其中的一種，我們可以稱爲反應感情。

反應感情就是對於藝術中的或實際上的人物與人事，觀賞者所有的

或是可愛或是可惡之類的感情。 大體更可分為同情的和反感的兩類。例如我們鑒賞莎氏戲劇時，對於羅麥義和裘理葉起了深切的同情，不禁為他和伊底悲慘的運命而悲哀，而苦悶。 其反應便是同情的。 再如我們鑒賞吳敬梓底小說，對於周童生貢院撞號板，嚴監生臨死伸指頭等事，又不覺起了輕蔑好笑等反應。 其反應又就是反感的。 這等的反應，無論對象為藝術，為實際的人生，大抵都必隨着看了他們所做的種種事情而陸續起來，性質上並無如何的不同。 所差只在强度。 只是對象為藝術時，反應感情底强度大抵較弱罷了。

還有一種，我們稱為狀態感情。 這種感情與反應感情之為對於美對象底各個部分而起的反應感情不同；它是對於內容底全體，鑒賞者心底全

部反應所生的。　那反應感情即使對於一張臉一隻手，也會覺得有趣，覺得無味；而觀賞者底對於它並不是全心底震動。　然這狀態感情，却是對於美的對象底全體，鑒賞者所有心底全部底反應；入都就此有了悲壯滑稽等種種的情趣，因此入於悲壯滑稽等種種美的情趣中的。　所以前者可以稱爲趣味的反應；後者却不妨稱爲生命的反應。

後者底反應因此也就可以說，比之前者的較爲繁複。　但雖說是繁複，却又不應就以它爲是反應感情底總和。　它並不是由可愛可惡等等反應感情合而爲悲壯滑稽等美的情趣，它在美意識中仍有比較獨特的性質，仍可看爲一種特別的感情。　只不過當我們看劇或者接觸實人生遇有悲壯等感情襲來的時候，全體的心境心情成了悲壯等境況，却又得有種種不同

的感情挾雜其中，因之不妨以它爲比反應感情略爲繁複就是了。

五、美的情趣底種種形相

我們在上一節裏，已經說及過的滑稽悲壯等美的情趣，實有許多的形相。這許多種類的形相，原未嘗不可從別的觀點上區分它們，但到底以感情爲基本，——其實還在狀態感情底不同。以下我們且將幾種主要的形相，大略加以說明。

甲、崇高、

崇高（Sublime）的情趣常對於量非常大、力非常强的東西而起。我

們對臨看不盡的大海，無邊際的晴空等廣大的自然時，常覺是崇高。看見左右人間的力量，尅服了最大困難而發揮自己眞價的一切意志與行動時，也常覺是崇高。而且還不止對於個人底努力與活動有這種的情趣；就是革命時候羣衆精神底勇敢激越，乃至更含恐怖的份子的如兇猛的野獸、狂暴的風雨、浩蕩的波濤、連天的大火等，各種人生上極大的破壞力，也往往會使人覺得有崇高的情趣的。

綜合各種崇高的事象，我們可以知道凡是有崇高情趣的，其對象必有某種程度的强大。常在有那强大厭迫着弱小的我，使我尊敬、讚嘆、緊張、恐怖的時候成立。但若那强大太强大了，使我們恐怖到了顫抖的程度，則從生之自然的傾向，我們大抵也是要閉眼睛，捫耳朵，轉身逃走的。崇高底對

象，也就不會再在我們意識裏了。 故要崇高的情趣成立，又須那强大不曾越過可以靜觀的程度。 起初我們得與那强大對立，與那强大同感。 隨後件了靜觀底進行，終至把他我底對立溶入他我合一渾融的狀態裏。 等到感有崇高的情趣之間，我們就已蟬蛻了弱小卑微的現在的我，在我自身感有一種崇高偉大的情趣。 於是小我就因着崇高成了我以上的大我，而嘗到了崇高美極致的情味。

那作對象條件的所謂强大，原本就是所謂量大力强，無需特加解釋。但以它爲條件而成的美對象，却有種種的方式給人以强大感：也有是靜寂的，也有是活動的；也有是沉鬱凄涼的，也有是健全幸福的；或則使人感有無涯的崇高，或則使人感得激越的崇高，更或使人感得魁偉雄大的。 細加分

說，頗覺話長。現只槪括地分爲形狀，物質力，生命力等三方面，略講如下：

（一）形狀上的強大——爲在空間裏眼力所不及或眼力所難及的對象底情況。如無邊的海水，無限的晴空，無頂的古木，無底的深潭，以及宏大的建築，高闊的巨人等，先於認知它底全體上有了知力底疲勞，不易窮其究竟。知力上已自起了不滿足。而凡形狀特大的，又易覺得它含有多少偉大的力量。故它常可喚起了崇高之感。那時人所感得的崇高，自然並非純然由於形狀之大所攝引，力感亦爲其原動力之一。但雖有力底感雜在其中，實只背地裏作用着；我們當面的意識上還是只有形狀的強大存在我們底眼前，又且延出我們底眼外的。故總之我們可以暫將它視爲一種形狀底強大所隨附的崇高，爲崇高中最少精采的一方面。

(二)物質力底強大——這在自然方面如狂的雨、暴的風、滿身是力的虎豹獅象以及猛烈的噴火、強烈的地震等，在藝術方面如牟痕美術館所藏，魯本玆(Rubens, 1577-1640)底獵獅子及亞馬孫之戰等。我們對於那些強度的大力固然不能不感到不安和畏懼，但當能靜心觀照它的時候，却又未嘗不油然地興起了崇高之感。這時的崇高感，比之(一)的也且高深複厚得多，只還不是崇高底極致。直得到了

(三)生命力底強大——如於超凡的人物，不世出的偉人等，我們對臨那生命底偉大的力的時候，崇高感纔算達到了極致。故頗有人非常注意這一點，以生命力底強大為崇高底本質。所謂生命力底強大原不限於情意，也不限於理智。通過、現、未三世洞明宇宙之眞諦的佛智，因是偉大的智

力底顯現，我們固感其崇高；即歷受諸種磨難在呻吟中奮鬪的約伯，因其情意特殊高强，我們也復難禁有崇高之感的。而且所謂生命力，也非單指神底善，即魔底惡也未始不可包括在內。總之，凡是美的對象中有了强大無邊的生命力蘊藏在內時，常可引起了崇高感；就是形狀或物質力底大小，也簡直關涉不多的。如富於改革精神如中山之類的人，即使其像只是一寸二分，也未嘗不可因其生活底堅忍而成其爲崇高，何必定要丈六的造像？這比之前兩方面的，更易肉薄突進到生命底中心，而喚起了更高更深，更繁複更厚實的共鳴共感，所以也就更多而又更强地能以觸着崇高底極致的情趣。

以上三方面雖各略有不同，也不過是抽象的區分，實際上還是兩方面

乃至三方面相結合而成的多。我們對於崇高，總之先不得不感到自我底緊張和苦勞。覺得崇高底對象有來壓迫我們自我渺小的氣象，即所謂迫來之感。此感自然越富越好，但須得鑒賞者銜得住：能與對象俱化，能與對象共偉大，纔得眞切領受着崇高的情趣。崇高的情趣大抵以自我底提擧擴大感爲其中心要素。

乙、優美

優美（Grace）也是美底一個形相，而且就是普通的狹義的所謂美的對境。只在美學裏所說的常比普通的爲有定：大抵專於用它指稱顯在人類底風度上特是運動上的一種的美。風度或運動，原本同時可以看作精神底一種表現。故若以精神的方面爲內容，以感覺的方面爲形式而論其

關係，則凡內容與形式底關係，自不外內容或形式底一方底偏勝，或內容與形式兩方底互相平衡調和；而所謂優美的一種形相，却是成立在互相調和的一個狀況裏。與「粗野」固爲反對，與崇高也頗不類。崇高底成立，前已略說，外延上爲量大，內涵上爲力強；而優美底成立，固然不一定如有些美論者所說，必以弱小可憐爲外觀底條件，却也不必以碩大無朋爲外觀。要在形式與內容底平衡。看去無何等的威壓，無何等的狂暴，無何等的衝突，又無何等的糾紛。只是極自然地，極和柔地，却又極莊嚴地，彷彿明月浸入一般地有一種適情順性的情趣。

如此形式與內容底均衡所顯的優美，自然不必限於個個的風度或運動上，進而推廣到一般的人類底生活態度上，也還是一樣的。在一般的生

活態度上得視爲優美的，那做內容的東西一定是一種可以稱爲有倫理意義的心靈，既不偏於靈也不偏於肉，而我們可以稱讚它爲美妙的。　所以優美，原未嘗不可如，有些美論者所說，以爲它是美妙的心靈所流露的態度或運動。　而優美底形式，也差不多都是可以與所謂美妙的心靈調和融合的，通常總是具有條暢和樂、輕快流麗等風趣。　譬如是一線，那線就不會是突然起突然斷；總是無論柯點不略見停滯，又無論何點不略帶强硬，澈頭澈尾適性順情的。　再如是身體底運動，也必定是既非被迫，又非强求，又無顛躓與顯著的停滯和急突的轉折，只是流水行雲般行乎其所不得不行的。　我們觀賞優美時，總只覺得它有和樂的莊嚴浸潤着我們，而不見有甚麼恐怖的强力撲面襲來，——又惟其性極和樂可親，卻倒入人更深，浸潤人更其到

了骨髓。

只是一般祇只以人類底風度或運動爲可稱爲優美的東西，那見解似乎也未免過於偏狹。實際上，動物（如鹿兔等）也有可以稱爲優美的；植物底風姿、及山陵底起伏與川谷底婉蜒，也很有可以稱爲優美的。只要形式與內容貼合渾融，形式底一面又整潔又溫和，而內容底一面又清靈又高貴，便無論是否人類的或是否人類底運動的，都覺安靜平衡，有輕快和柔的優美情趣前來親人。

同是優美的東西之中也有種種的小分別。有高貴的優美，如意大利波提拆利（Botticelli, 1447-1510）底春之類的繪畫。也有嬌小活潑的優美，如法蘭西格勒茲（Greuze, 1725-1805）所畫的小女與小鳥等。此

外還有所謂溫雅的優美、峻嚴的優美及和婉的優美等，而且還有別的種種的分類，我們現在可以不再詳說了。

丙、悲壯

所謂悲壯或悲劇的（Tragic）之感，常以人類底苦難爲對象。人類在這世界中，無論如何决不能事事如意。既有洪水又有海嘯。既有地震又有火災。而盜賊底不時出沒，疾病底不時襲來，又在在足以危害人底生命。如果是住在不順情不合理的環境之中的，環境又不時要加我們以無情或無理的壓抑與强制。常使人苦惱地掙扎着，儼如一條耕牛不能不時時帶了社會的鞭傷，拖着生活向前走。人在世間原本誰也不能脫淨了災禍，而處在昏沉的環境中的，尤幾乎生活就是災禍。

又况災禍底種子也不僅這樣存在我們與圍繞我們的東西間，就在我們自己底裏面也儘有種種苦痛底因緣的。例如一面有着想要自由地滿足自己本能的要求，而一面又有着想要道德地生活的願望。在精神和物質，靈和肉，理想和現實之間，委實有着不絕的不調和，有着不斷的糾葛和衝突。只要不願意停滯或沉淪；不願意妥協和降伏，便有無窮無盡的憂患痛苦來襲。而受苦受難，遂爲人類所不能免的經歷。同時因受苦受難而成立的悲壯，也就爲美的境界中所必有的一種形相。

但人類底受苦受難雖爲構成悲壯底重大要素，假若終於將苦難征服了，所受苦難也就不成其爲大事。能轉禍而爲福的，雖然是禍也終不是大禍。也許從患難中得來了安樂，比之等閒得來的更有趣。故若終於將苦

難征服了，所謂悲壯就必無由成立。所以所謂悲壯的美境，大抵都以苦痛到了極度，最後連那人物也沒落了為終局。大抵都是禍患紛起，受難者輾轉苦鬥至死不變的一段生命史。如歷史上在烏江地方自殺的項羽，文藝上在瀟湘館中氣忿死的黛玉，都可以算是其例。

現在假定有人，是憎惡霸王，顰卿的，則霸王顰卿雖遇悲慘的結局在他或且叫快，悲壯又必無由成立。所以我們可稱悲慘為悲壯美成立之客觀的條件；單備客觀的條件悲壯的情趣也還不能充分實現的。此外還得在鑒賞者主觀之內有一個條件。就是同情的或同感的心念。無同情簡直就無悲壯美。在鑒賞者一面，或是鐵石心腸，對於人間苦難少有同感，或有深仇宿恨，巴望其人墮入泥犁地獄，則於那人所謂悲壯美底成立必是無望。

只又不是一定要悲劇底主人公為鑒賞者所敬仰的道德家。狹義的道德上的善惡邪正是可以不問的，也在實際上沒有多少的關係。但主人公與鑒賞者之間有着甚麼一種的同情共感處，至少鑒賞者能認主人公為有意義的人物，却是主觀的必要條件；沒有它，是不能成為悲壯的。

如那做悲壯底對象的人物，能不僅僅是一個可以算為有意義的人物，對於苦難簡直有着百折不撓的眞精神，則那悲壯之感自然更其隨着那人物高尚底程度而更有親切深刻的印象。就是那人物一方面底眞價值也可隨着那樣的悲壯之感而越發增高了價值；這就是黎普思所謂「心的停蓄」的法則適用了。黎普思以為：我們心理常於有東西妨害，攪亂，阻止它自然的進行的時候，如流水逢着了堤防一樣，就把注意停蓄在那被阻的處

所就在那被阻的處所有着不被阻以上的心力底高激與集中。這個就叫作「心的停蓄」的法則，就是思流因爲有了阻礙當前，便即停貯不前，使人反覆記念着一點的。所以人底常情，對於已經漏網了的總覺得它是大魚，已經遺失了的就是向來以爲無價值的東西或者也會從新覺得它有價值起來。至於那受阻礙，蒙損害的原本是有價值的人物，那就同情同感的心念自然尤其的旺盛，而所謂悲壯之感，也就尤其的深刻了。那等人物顯露百折不撓的精神的方式，原本隨着苦難底攻勢與人物底策畫而有十百千萬的種類；但頗可概括爲兩個大體的傾向：一個是始終勇猛地向着苦難挑戰的，進攻的，以死而後已的精神作積極地剛强地討伐地活動的；還有一個傾向，是偏於防禦保守，以消極的，堅忍的，抵禦的態度表現意志的。這兩個傾

向如其必須爲它們各立一個名稱，大概前者可以稱爲壯、烈的，而後者可以稱爲沈、毅的。在東方向來的文學上，是屬於沈毅的多，而壯烈的少。不過此後似乎也應該有描寫壯烈一類的東西出來了。

丁、滑稽

至於滑稽（Comic）底對象，則差不多都是細末的事情。所以它底快感，也差不多都是非常輕快的。簡直全然只是一種的遊戲的可笑味；既不是見着高尙行爲或端壯情操之類時候的喜悅的心情，也不像悲壯那樣的與意志有關的。其中智力的成分，含得極多；但感動人的力量却並不極大。普通的，完全只和呵了癢一般，覺得有點手足鬆動，脾胃舒暢就是了。而且常和滑稽相連的也正與常和呵癢相連的東西一樣的，都是笑。

關於滑稽的笑底發生，就客觀的事物一面說，大抵都是黎普思所謂意外的細末的事情。 亞理斯多德，在他所著的詩學第五章中曾經論到滑稽，說「滑稽是不含苦痛或災禍的缺憾或醜惡。」 他在「缺憾或醜惡」上面又加上了一個「不含苦痛或災禍」的形容詞，因此能將普通發笑所必需的鎮靜或餘裕的條件，（如肚飽時聽見會笑的笑話，在肚餓時不會發笑，就因前一情境中有餘裕，後一情境中沒有餘裕的緣故；又成人對於小孩底語言或行動會發笑的，小孩底同伴們中不會發笑，也因成人有可以笑小孩們底語言或行動的餘裕，而小孩自己淘裏沒有餘裕的緣故） 也包含了，自然比之此處所謂細末還要精密些，但其實是「意外的」或「不期而來」一個形容詞，也是非常的緊要。 而從主觀的心情一面說，則所有的滑稽感大抵又都

如康德所謂我們緊張的期望突然變爲沒有了而生的一種情緒，即都是一種突然弛緩的緊張。現在且將它們較詳細說一說。

人間細末的事情，約有三種：第一、是實際人物在身體上，觀念上；道德上，趣味上，有甚麼太少或有甚麼太多的時候。例如人有鼻子特別的大或者口嘴特別的小等情形，如以客觀的旁觀的態度看時，總是覺得它是滑稽的。第二、是兩個東西不調和不適合或者相矛盾相對比的時候。例如鏡花緣小說裏所描寫的有鬚男子裝女子，石頭記小說裏所描寫的鄉下老劉老老發癡，就都是因爲他及伊底不調和不適合所以覺得滑稽的。又如相傳某處演劇，看來一定要演員臨時增演某本戲，演員不肯，場中因此大鬧；警官上台聲明，說「劇目上沒有的不能上演，劇目上沒有的是不能上台的，」而看

來却就起來反問警官說「那麼，你呢？你是劇目上有的麼？」 這雖像强辯，但很與現在反白話者在台上以白話演講的情形相像，都是以兩相矛盾的緣故而覺得是滑稽的。 至於看見小兒穿着成人底大鞋子走的情形等我們覺得它是滑稽，則差不多是由於對底的緣故，是因性質不同的兩個東西合在一處了，所以覺得它是滑稽可笑的。 而第三，則一切例外的很不常見的東西，也會使人覺得滑稽。 例如大學裏行畢業禮時，倘若有人戴了紅纓帽來，就一定會覺得滑稽的；戴了方帽子到鄉村去，他們看過來也是一樣的可笑。 這一種滑稽底例，在女子或小孩子之間更其多。 他們看見了例外的東西，差不多都會以爲是滑稽的。 所謂滑稽的一種東西，從客觀的一方面說來，差不多就是這樣三種意外的細末的東西排成它。

至從主觀的一方面說，則決不深刻。 雖說是很帶有知的分子，也不過是輕易鬆動，浮淺，空虛一類性質的東西；與我們底心情，多半只有浮面的交涉。 上文已經說及的所謂突然變爲沒有了的緊張的一句中的所謂突然，正可顯現當時的心情。

我們如從滑稽底源頭上看，大抵可以把滑稽分爲兩類：一爲客觀的滑稽，一爲主觀的滑稽。 前者是並非特意裝它，不知不覺成爲滑稽的；如長得特別長特別短之類的滑稽，便不是有意做成它，只是自然而然的。 至於後者則是故意地裝成，故意地將滑稽裝給別人看的。 其中又分兩種：甲是說笑，打趣等語言上的所謂詼諧；乙是縮頭縮腦等小丑模樣的滑稽的行爲。

所謂幽默（Humour），雖然也是一種滑稽，却很帶有情緒的分子。即所謂非常地富有人情味的。（所以曾經有人將幽默譯作「有情滑稽」但太累贅；又有人譯爲諧謔，也不很得當，今已通行這譯音的幽默二字。）從它成立的方式上看來，大體還可以分爲：狹義的幽默與諷刺，即所謂「射他耳」（Satire）的兩種。這就是同情的與反感的，調和的與破裂的底區別。曾見有人說「諷刺是笑與嚴肅的攻擊的態度底結合；幽默（即狹義的幽默）是笑與溫厚的心情底結合」。那話可說是簡單而且得要領的。在實際上，純粹的幽默與純粹的諷刺並不多，總是種種的要素雜在一處的，不過從觀念上分起來，我們也不妨說它是有如此顯然可分的兩種。

第七章　美的判斷

一、理解判斷與價值判斷

我們在以上幾章裏，已將美的境界上的材料，內容，形式，感情等，都約略分析記述了。現在還當將美的判斷略加一點說明。因爲我們鑒賞美的事物或現象時，雖然都是始於感覺，終於及到感情情趣，似乎鑒賞底歷程即在情趣上面告終；其實通常都不如此，都是此後還有理知底作用的。既有理知底作用，也就會有所謂判斷。判斷，有實行或倫理的判斷，也有理論或

科學的判斷。即從對於美的東西而言，如以模特爾爲有害風化的，也便是倫理的判斷。如說手畫歪了的，也便是科學的判斷。但我們現在要說的，却只是審美的或美的判斷。

美的判斷之內，也還可以分爲兩種：一是理解判斷，一是價値判斷。所謂理解判斷，即是畫是甚麼畫，文是甚麼文等意味內容底判斷。這原是尋常無論見到甚麼東西都有它，也都要有它的，並不止是美的境界裏獨有的判斷，但在美的境界中也頗必需，因爲須得以它爲美的判斷底一部分。但這部分如其太精密繁碎了，却就變成科學的判斷，出乎美的判斷範圍之外了；加入道德意識等等太多時也就走入倫理的判斷的境域，不能算是純粹的美的判斷。美的判斷，總之是以所謂價値判斷，即以判斷美的事物或現

象自身底美的價値爲主的。

二、美的印象與美的判斷

以判斷美的價値爲主的美的判斷，也還可以分爲兩個階段。第一個階段是美的印象。就是一見了甚麼東西，或一聽了甚麼東西，便依了瞬間的印象輕易下斷語的。例如瞥眼看見了一張書畫，便不先去考慮它底材料是甚麼，它底內容是甚麼，它底形式怎麼樣等問題，而後纔下如何的判斷。只是一見之下，即以給我們美的印象的東西稱爲美；把那不然的，認作非美或者醜的。這些所謂美，所謂非美，所謂醜的，一槪只是印象；其中可以稱爲

美的，就是所謂美的印象。　美的印象，大抵只要一瞥之後，對象給我們的快感底分量勝過不快感底分量的時候就成立。　換句話說，在這階段上，總是只要給了我們一種爽快的感覺，我們感受了美的印象的，便會以它為美的。

如其以這美的印象為標準，而判斷美的事物或現象，美底範圍自然極寬泛，它底種類也是很繁複。

但在這上面的，還有一個狹義的所謂美的判斷底階段。　這階段的判斷，在精明的鑒賞者間雖然也只是一刹那間便可以成立的，但頗不像美的印象那樣的，力點在乎感覺上的快美，而是基於感受快美時候的情緒，精神，思想，情調，所下的美與非美底比較嚴重的批判。　所以它，總之是比美的印象，進了一段，因為它總之是在美的印象之後起來的。　人對於一事物先有

美的印象，隨後又有了美的判斷的，原極平常；但在印象上認是美，却不在美的判斷的階段上判斷它爲美的事情，也是很常有的。判斷所任的，差不多是審查職，所以可說它是進了一段的。但所謂美的判斷，也無非是基於感受快美時候的情緒、精神、思想、情調所爲的美與非美的判斷，也是主觀的東西。所以那一人那一時的思想情調等類變了時，那判斷也還是要或者肯定或者否定，要有種種性質或程度上的變更的。昨日以石頭記爲中國第一本舊小說，今日忽然又以它爲最末一本的事情，固然不會有；然而在反面，始終以它爲一樣的好的事情，恐怕也是不會有的。不過它底變更，却決不會如美的印象那樣輕易而迅速就是了。

這因爲將美從非美中區別出來的美的判斷，也與一般的判斷一樣，屬

於我們底知的作用。 在這點上，它是與美的印象非常的不同的。 美的印象差不多只隨當時的情調轉移，而美的判斷却必帶有知的傾向，總是多小經過了理性底通盤底省察。 所以所謂美的印象的一種剎那間的判斷雖然也是一種的判斷，其實也還難以算是眞正的美的判斷。 它是我們對於一個物象的第一印象，它底影響隨後的美的判斷的力量，固然不少；它也把美從非美中揀擇出來，它底作用底功效，自然也與狹義的所謂美的判斷底功效並無兩樣。 但是它太偏於感覺的、皮相的了，眞的意義的美的批判，總之是要到了美的判斷一個階段方纔可以成就的。 美的判斷，總之多少是經過了知的思慮分別的東西。 而我們底理性或知力上的東西，當然並不像感情情趣那樣容易動搖轉變的，所以狹義的所謂美的判斷底結果，也就

在事實上不致像美的印象那樣的容易動搖轉變。

三、個人的趣味與社會的情形

當作狹義的美的判斷的時候，與我們底精神思想等等一切，當然都有關涉，但這當然也得渾括地說它是以個人的趣味或者嗜好爲標準。所以偏於心理一面的美學書中，當他們說到美的判斷或者美底標準時，差不多又都會一轉而討論趣味或者嗜好底成立及轉變等問題上去。

一個人的趣味當然不是不變的東西。它也有它生長發達底歷程，它也依了嘗試的方法而漸次演化進步的。就從一個人說，幼年時候、青年時

候中年時候老年時候的趣味，便不能相同，便不能沒有各個時代底偏愛。所以趣味也是以變化作經常，以不變爲變態。

趣味底生長發達，又不止是在一個一定的形式之內，經過了一定的經路而進展的，它也常開展自己，增大自己，常要開創了種種新的形式與種種新的快美以豐富自己。所以趣味底生長發達，並不像動物發育底徑路模樣地作直線形，而是植物生育底方式模樣地作散射狀的。趣味也差不多都像那把無數的枝條散射在四面八方而生活的植物一樣地，無時不作着散射狀的發達。所以美的判斷，眞以個人的趣味爲標準時，那標準也並不是甚麼單一的或者絕對的，只是複數的，相對的。

在那所謂個人的趣味之中，如果詳加分析，當然也很可以看出它所受

的社會的情形底影響。可以看出當時的社會思潮意識底影響，可以看出當時的經濟政治等的影響，也可以看出當時自然的背景底影響。或者分析底結果，竟如馬克思們以經濟的關涉於人底生活爲最重要，就以它爲第一個意識底成因，以爲意識趣味是隨經濟組織底進步而進展，或者也未嘗不可。總之趣味也並不是百年不老，千年不死的怪物。而由此觀察，就可知道所謂美的判斷底不很動搖變化，當然也只是較之美的印象略爲穩定的意思，也並不是眞如那些老人以爲有甚麽固定的意識的。

曾經有人說，「把亞理斯多德在他詩學裏所述的諸法則應用於演劇，其正確無異於應用歐幾里特底幾何學底原理於幾何。」那是從前的迷信，現在應該已經沒有人信仰了。